

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
KATEDRA DĚJIN VÝTVARNÉHO UMĚNÍ

OBOR: TEORIE A DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

**Musée des monuments français –
Muzeum francouzských památek**

**Musée des monuments français –
The Museum of French Monuments**

Diplomová práce

Bc. Alexandra Homová

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Marek Perůtka

OLOMOUC 2011

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně na základě uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci dne: 12. 5. 2011

Jméno: Bc. Alexandra Homová

Obsah:

1. Úvod	5
2. Stav bádání	7
3. Muzeum francouzských památek	10
4. Historické předpoklady pro vznik muzea odlitků	13
5. Historický vývoj muzea	16
5.1 Alexandre Lenoir	16
5.2 Eugène Viollet-le-Duc, Edmond du Sommerard 1879 – 1882	18
5.3 Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume 1882 – 1892	23
5.4 Camille Enlart 1903 – 1927	24
5.5 Paul Deschampes 1938 – 1956	25
5.6 Muzeum dnes	26
6. Vývoj koncepce muzea v závislosti na změnách ve vedení	27
6.1 Eugène Viollet-le-Duc, zrod myšlenky	27
6.2 Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume, Musée de Sculpture comparée	32
6.3 Camille Enlart, Musée national des Monuments français	35
6.4 Paul Deschampes, Le musée national des Monuments français	37
6.5 Současná koncepce, Le musée des Monuments français jako součást Cité de l'architecture et du patrimoine	39
7. Eugène Viollet-le-Duc – teoretik nebo restaurátor?	41
8. Vznik sádrových odlitků	45
9. České příklady muzeí odlitků	47
9.1 Praha, Lapidárium Národního muzea	47
9.2 Brno, Lapidárium Muzea města Brna	51
9.3 Olomouc, Lapidárium Vlastivědného muzea	53
9.4 Hostinné, Galerie antického umění	55

10. Závěr	57
11. Poznámky	59
12. Literatura	65
12.1 Prameny	65
12.2 Použitá literatura	65
13. Seznam vyobrazení	69
14. Obrazová dokumentace	74
15. Summary	103
16. Anotace	104

1. Úvod

Předkládaná diplomová práce si klade za cíl prezentaci Muzea francouzských památek v jeho historii, koncepci a analogiích, které lze najít na českém území. Na příkladu francouzského muzea pozoruje, jak se teorie památkové péče 19. století vyrovnává s otázkou muzeologické praxe.

V úvodní části nalézáme průřez dosavadního bádání, které se zaobírá Muzeem francouzského umění. Jedná se především o publikace francouzských autorů, kteří ve svých dílech často nepřekonají francouzský nacionalismus.

Tato práce v úvodu nastíní koncepci Muzea francouzských památek jako takového, nicméně bližší pohled se zaměří pouze na galerii odlitků, která stála u zrodu muzea, a dodnes představuje jeden z hlavních pilířů sbírek. Stranou bádání zůstávají sbírky nástěnné malby, vitrají a soudobé architektury.

Méně obsáhlá kapitola, která má za úkol doplnit historické předpoklady pro vznik muzea, se snaží postihnout úlohu odlitků od jejich počátku až po vznik specializovaných muzeí v 19. století. Na tuto část navazuje kompletní přehled historie Muzea francouzských památek, chronologicky řazený do období charakterizovaných nejvýznamnějšími osobnostmi v čele instituce.

Jeden z důležitých bodů práce představuje vývoj koncepce muzea, na kterém lze vyzorovat změny v muzeologické praxi v průběhu století a také důvody, které k těmto změnám přispěly.

Samostatná kapitola rozebírá úlohu Violleta-le-Duca při formování muzea a snaží se pochopit, zda k této otázce přistupoval jako představitel puristické školy restaurování nebo jako teoretik dějin umění, případně, jak tyto své zkušenosti propojil při realizaci nově vznikajícího muzea.

České analogie francouzské instituce zastupují čtyři příklady, ve kterých můžeme sledovat jisté podobnosti. Nicméně

otázka českých muzeí odlitků, respektive lapidárií, kde tyto odlitky nalézáme, by zasloužila samostatné hlubší bádání, které v dnešní době zcela chybí.

Poděkování

Závěrem tohoto úvodu bych ráda poděkovala především Phdr. Marku Perůtkovi za vedení této diplomové práce, dále pak Francouzskému institutu pro dějiny umění v Paříži, který mi poskytl přístup k nezbytným materiálům a zároveň bych ráda poděkovala panu Jean-Philippu Garricovi, za odborné konzultace týkající se problematiky francouzského muzea a památkové péče. Chtěla bych poděkovat dr. Daně Stehlíkové z Lapidária Národního muzea za umožnění přístupu k odborné literatuře a dále také dr. Taťáně Petrasové z Ústavu dějin umění za odbornou konzultaci. Závěrem bych vyjádřila poděkování všem institucím a vědeckým pracovníkům za cenné informace, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout.

2. Stav bádání

Bádání, které by v našich podmínkách blíže přispělo k pochopení Muzea francouzských památek, respektive jeho historického vývoje, výrazných koncepčních změn, vlivu muzea i jeho přínos pro francouzskou památkovou péči, není v české odborné literatuře šířeji zastoupeno. Čeští autoři muzeum zmiňují povětšinou ve vztahu k obdobným institucím, které u nás existují, nicméně k bližšímu pojednání dosud nebyla vydána žádná publikace. Z českých badatelů lze jmenovat doktorku Taťanu Petrasovou z Ústavu dějin umění, která této otázce věnovala článek, nicméně se jedná o ojedinělý příklad. Tato skutečnost české badatele staví do pozice, kdy veškeré bádání opírají o francouzské prameny a publikace, které jsou často velmi jednostranně zaměřené a ne vždy se ve všech podrobnostech shodují.

Pokud bychom obrátili svou pozornost k francouzské literatuře, najdeme zde celou řadu odborných publikací, novinových článků nebo katalogů, které zpracovali renomovaní historici či architekti, kteří působili v čele muzea nebo byli dobře obeznámeni s jeho koncepcí. Mezi zásadní práce, které mapují vůbec první Muzeum francouzských památek, patří dílo Louise Courajoda *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*.¹ Ve třech svazcích najdeme soupis děl, která byla uložena v augustiniánském klášteře v Paříži, dále pak kompletní historii a písemnou dokumentaci, která se váže ke vzniku muzea, i bližší popis jednotlivých exponátů.

Co se týká muzea z období Violleta-le-Duca, mezi zcela zásadní prameny patří le-Ducovy spisy, kterými demonstroval potřebu vzniku tohoto typu instituce.² Mladší ze spisů, *Musée de Sculpture Comparée*, detailně popisuje vybrané exponáty a jejich přesné určení v rámci expozice. Starší z dokumentů, *Musée de la Sculpture comparée appartenent aux divers centres d'Art et aux*

diverse époque, přibližuje koncepci nově vznikajícího muzea, která byla ve své původní podobě jedinečná. Za zcela zásadní díla pro pochopení toho, proč le-Duc inklinoval ke komparativnímu muzeu, lze považovat *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* a také *Entretiens sur l'architecture*.³ V těchto dílech vyznívá le-Ducův názor na charakter památky, její restaurování či způsob, jakým se má památka vnímat. Právě *Dictionnaire* představuje teoretický podklad pro vznik francouzského muzea.

Dobové názory, které zazněly v souvislosti s otevřením muzea, prezentují články v *Gazette des Beaux-Arts*.⁴ Tyto články nejsou pouze oslavným textem nad představením francouzského muzea, ale najdeme v nich také řadu otázek a nespokojených postřehů, které v té době trápily francouzskou neodbornou veřejnost.

Velkým přínosem se staly detailní katalogy, které vycházely v pravidelných intervalech, a umožnily tak zmapovat proměny sbírky. Z velkého množství zde zmiňuji například katalog z roku 1892, na kterém se podíleli Louis Courajod společně s Paulem F. Marcou⁵ nebo také katalog z roku 1910, sepsaný Camillem Enlartem a Julesem Rousselem⁶, historiky, kteří stojí za celou řadou odborně zpracovaných kritických katalogů.

Z recentních děl, věnujících se historii muzea, jmenujme sborník *Le Musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne*⁷, který však lze označit za silně profrancouzský, obdobně jako další z děl *Le Musée des monuments français. Cité de l'architecture et du patrimoine*⁸, které vyšlo roku 2007 a obecně shrnuje celý vývoj muzea od počátku až po současnost.

Ze zahraničních děl, která objektivně hodnotí muzeum či úlohu sádrových odlitků jako takových, je nutné zmínit sborník, který vzešel z konference, pořádané roku 2007 v Oxfordu, na téma *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Stejnomený

sborník pak vyšel o tři roky později v Berlíně.⁹ V této publikaci mimo jiné najdeme článek české badatelky doktorky Dany Stehlíkové z Lapidária Národního muzea, která se ve svém textu věnuje právě této české instituci.¹⁰

V případě dalších českých muzeí a lapidárií, která ve svém fondu mají sádrové odlitky, existuje omezené množství starší literatury. Dílo Jany Kybalové *Národní museum Lapidarium*¹¹ doplnila o pár let později publikace trojice autorů Denkstein – Drobná – Kybalová, která prezentuje sbírky Lapidária Národního muzea a jejich historii.¹² Sbíрку v Galerii antického umění Hostinné zpracovává detailní katalog z roku 1978.¹³

V ostatních případech muzeí nejsou k dispozici odborné publikace, které by podrobněji tyto sbírky zpracovaly. Na poli bádání o sádrových odlitcích tak zůstává otevřený prostor pro budoucí badatele, kteří se touto otázkou budou zabývat. Sádrové odlitky představují důležitý historicky a také umělecky hodnotný pramen, jehož zpracování by mohlo být přínosné pro celé uměleckohistorické bádání.

Literatura uvedená v přehledu bádání je pouze úzkým výběrem s důrazem kladeným na nejdůležitější momenty, které do této problematiky zasáhly.

3. Muzeum francouzských památek

Muzeum francouzských památek (*Musée des Monuments Français*), v podobě kterou známe dnes, je součástí Centra architektury a kulturního dědictví (*Cité de l'architecture et du patrimoine*), které pečuje o kulturní dědictví a umožňuje široké veřejnosti sledovat kořeny současných problémů architektonické tvorby a urbanismu prostřednictvím sbírek prezentovaných v konfrontaci minulosti a současnosti.

Muzeum, které se rozkládá na ploše 8 000 m², je tvořeno třemi galeriemi, které podávají ucelený přehled architektury a kulturního dědictví od středověku do současnosti.

Jádro sbírky tvoří galerie odlitků, která představuje dědictví projektu Viollet-le-Duca (1814 – 1879)¹⁴. U jejího vzniku stála roku 1882 Komise historických památek ve spolupráci se sochařem Geoffroy-Dechaumem (1816 – 1892). Přes četné změny v koncepci a charakteru této sbírky její podoba vyústila v ucelený přehled francouzského sochařství. V dnešní době, kdy je řada původních soch a kamenických detailů poničena zubem času, představují tyto odlitky jedinečnou možnost zkoumat poškozená díla v jejich stavu z doby před poškozením.

Galerie kopií nástěnných maleb vzniká roku 1937 z iniciativy Paula Deschampe (1885 - 1974), ředitele Muzea francouzských památek. Jeho záměrem bylo představit veřejnosti nejznámější nástěnné malby francouzského umění od dvanáctého až do šestnáctého století. Téměř čtyři sta kopií bylo realizováno v původní velikosti. Cíl sbírky je především vzdělávací, ale odráží také snahu rehabilitovat francouzské nástěnné malířství, které je do značné míry pro veřejnost neznámé.

Poslední a zatím nejnovější galerií je sbírka moderní a současné architektury, vytvořená mezi lety 1851 až 2001, která dokumentuje vývoj a změny v architektuře od dob průmyslové

revoluce až do současnosti. Ve sbírkách lze najít řadu výkresů, modelů, archiválií, fotografií, fragmentů či ukázky použitých materiálů. Můžeme zde pozorovat, jak se ve vývoji města odrazilo sociální smýšlení lidí nebo průmyslový pokrok. Začátek sbírky se datuje do roku 1900 a na jeho počátku stála osobnost architekta Anatola de Baudota (1834 – 1915). Vysoce kvalitní sádrové modely představují průběh dějin francouzské architektury. Za původní modely byl zodpovědný architekt Henri Deneuxe (1874 – 1969), jehož práci datujeme do let 1916 až 1929. V návaznosti na tato starší díla pokračovalo muzeum ve vytváření maket staveb devatenáctého a dvacátého století.

Vývoj francouzského umění doplňuje pozoruhodná sbírka francouzských vitrají. Roku 1933 rozhodl kurátor muzea Paul Deschamps vytvořit první kopii románské vitraje s námětem Ukřižování z katedrály Saint-Pierre v Poitiers (1163-1173), což podnítilo vznik této unikátní sbírky. K jejímu rozšíření následně přispěla snaha po ochraně vitrají, které byly z původních míst sejmuty před ničivými atakami druhé světové války a jejich kopie umístěny do prostor muzea. Mezi autory kopií se zařadili slavní mistři skláři, jako Jean Gaudin (1879 – 1954), Jean-Jacques Gruber (1904 – 1988), Louis Barrillet (1880 – 1948), Paul Louzier a François Lorin.

Dnešním hlavním posláním galerií je představit francouzskou architekturu a kulturní dědictví země od dvanáctého století až po současnost. Tento přístup rozšiřuje nabídka řady symposií, přednášek a dočasných výstav, které prezentují kulturní historii Francie.

Součástí Centra architektury a kulturního dědictví je také Škola Chaillot (*École de Chaillot*), která má za úkol vychovávat budoucí pracovníky památkové péče, kteří se podílí na zachování národního dědictví. Zároveň instituce vychovává architekty, kteří mají oprávnění rehabilitovat historické budovy.

V neposlední řadě jsou zde školeni lidé, kteří jsou ve své profesi ve styku s památkami, a pořádají se zde přednášky pro laické publikum se zájmem o ochranu umění a architekturu.

4. Historické předpoklady pro vznik muzea

Již od dob antiky hrály odlitky a kopie děl významnou roli pro dějiny umění i výtvarníky samotné. Pro řadu badatelů představují odlitky oživení antického umění v době renesance. Na konferenci, která proběhla roku 2007 na Oxfordu, a nesla téma Sádrové odlitky,¹⁵ byla úloha odlitků prezentována jako důležitý historický a umělecký doklad již z doby antiky. Tomuto tématu se věnoval německý badatel Rune Frederiksen ve svém příspěvku o sádrových odlitcích v antice.¹⁶

Starověké sádrové odlitky Frederiksen dělí do tří základních skupin, podle způsobu použití. V prvním případě byly odlitky využívány jako model, který umožnil snadno vytvořit řadu pohledů a fází budoucí sochy vyhotovené z mramoru nebo odlité v bronzu. Druhým účelem těchto kopií se stala prezentace budoucího díla, kdy sádrový odlitek posloužil jako trojrozměrný model, který mohl být snadno přemístěný k zadavateli. Třetí zásadní význam vidí Frederiksen v pochopení odlitků jako samostatného uměleckého díla.¹⁷

V antickém světě představovaly sádrové odlitky velmi běžnou praxi, díky níž máme ucelený přehled o způsobu práce antických mistrů. Roku 1954 bylo v městě Vaise poblíž Neapole nalezeno více než čtyři sta částí soch, mezi kterými se našly kopie celé řady významných řeckých soch z období klasického Řecka a helénismu.¹⁸ Badatelé usuzují, že pomocí těchto odlitků římsští sochaři dokázali reprodukovat řecké originály.¹⁹ Jiná z verzí pak poskytuje teorii, že odlitky představovaly „vzorník“ římské sochařské dílny, s jehož pomocí Římané kompletovali díla řecká, ale také díla nová, poskládaná z jednotlivých částí.²⁰ Usuzuje se, že římsští sochaři nekopírovali řecká díla podle originálů, nýbrž právě podle těchto odlitků, které byly také mnohem praktičtější pro transport.

Frederiksen poukazuje na pasáže z díla Gaia Plinia Secunda (23 – 79) *Naturalis historia*, kdy Plinius hovoří o Lysistratovi (4. st. p. n. l.), který použil sádrového odlitku pro sejmutí podoby tváře u žijící osoby. Odlitek měl být pravděpodobně použit pro následnou přípravu pozitivu z bronzu.²¹ Obdobné techniky bylo rovněž použito v případě zesnulých, kdy posmrtné masky sloužily jako forma pro odlití busty.

Další z řady možností, kde sádrové odlitky sehrály svou úlohu, představují odlité části architektonických prvků, které následně mohly být přeneseny na nově vznikající budovy, které tak zdobila starší forma dekoru.

V otázce chápání odlitku jako uměleckého díla samého o sobě se Frederiksen opírá především o spisy antických filozofů, ve kterých nachází zmínku o tom, že římstí občané ve svém příbytku umisťovali sádrovou bustou řeckého filozofa Chrysipose (280 p. n. l. – 207 p. n. l.).²² Tuto skutečnost osvětluje tím, že ve vilách bohatších Římanů existovaly tyto busty vytvořené v mramoru. Méně zámožné rodiny pak mohly volit ekonomičtější sádrovou variantu. Absenci těchto artefaktů ve sbírkách dnešních muzeí osvětluje fakt, že sádra jako křehký materiál se mohla snadno rozbít nebo zničit vodou.²³

Přes všechny tyto poznatky si Frederiksen nemyslí, že by v antickém světě existovala sbírka, která by byla záměrně formována za účelem prezentace sádrových odlitků.

Technika, která během středověku nenašla širšího uplatnění, mimo štukových dekorací, našla větší oblibu v době renesance, v souvislosti se zálibou v řeckořímském umění, které bylo reprodukováno nejenom malířsky, ale právě i formou odlitků a kopií, jako cenné přírůstky do kabinetů kuriozit, které se v té době hojně zakládaly. Na zmíněné oxfordské konferenci otázku sádrových odlitků a jejich úlohy v renesanci prezentoval badatel Eckart Marchand.²⁴ Odlitky v době renesance stále zaujímají funkci štukové dekorace, nicméně technika sádry

se stává oblíbená mezi umělci, kteří se tak mohou zdokonalovat v modelování postavy a nemusí v rámci tréninku zasahovat do drahých a poměrně tvrdých materiálů. Navíc sádrové kopie antických děl slouží jako vzorové příklady pro studium sochařství. Zároveň odlitky, respektive sádrové modely, začínají sloužit jako podpora umělců při získávání zakázek a sponzorů pro svá díla a v neposlední řadě jde o techniku, která umožní reprodukci antických děl, která jsou s oblibou sbírána.

Podle francouzských badatelů a pramenů bývá František I. (1515 - 1547) považován za zakladatele sběratelství odlitek moderní doby.²⁵ František I. se zajímal především o italské umění, které si přál přenést do zámku Fontainebleau, kde by vytvořil „Druhý Řím“. Úkolem pověřil Francesca Primaticcia (1504 – 1570), který na jeho realizaci spolupracoval společně s Vignolou (1507 – 1573). Díla byla odlívána do bronzu nebo v podobně sádrových odlitek. Do Francie se tak dostaly kopie takových děl, jako byla Michalangelova Pieta nebo reliéfy z Trajánova sloupu.²⁶

V 18. století se odlitky dostávají také na akademickou půdu, kde poslouží jako studijní materiál pro demonstraci mistrovských děl. Této mánii propadnou rovněž amatérští historici umění a spisovatelé, kteří si tak chtějí doplnit své umělecké sbírky. Celá „odlitkománie“ nakonec vyvrcholí v 19. století instalací odlitek do muzeí, pro tyto účely vytvořených, které mají mimo jiné za úkol inspirovat soudobé sochaře.²⁷ Muzea 19. století představovala instituce vzdělávací, ale také místo, které podporovalo národní hrdost a tradice.

5. Historický vývoj muzea

Cesta, která vedla k vytvoření Muzea francouzských památek v podobě, jakou známe dnes, byla komplikovaná a trvala přes dvě století. Za tuto dobu muzeum mnohokrát změnilo nejen své vedení, ale také podobu sbírky samotné a rovněž místo, kde byly exponáty uloženy a prezentovány. Záchytné body v široké historii představují významná jména a události s nimi spojené, které výrazně zasáhly do proměny muzea.

5.1 Alexandre Lenoire

Na počátku 19. století měla Francie dvě sbírky francouzského umění, které nejprve narůstaly na významu, aby nakonec skončily rozptýlené po okolí. První ze sbírek se nacházela v původním *Musée des Monuments Français*, které bylo zrušeno po listopadu 1790. Sbírkou byly částečně rozprodány, zničeny a část z nich se uskladnila v prostorách při *Hôtel de Nesle*, aby vzápětí našla místo v klášteře augustiniánů.²⁸ Starostí o sbírku byl pověřen Alexandre Lenoir (1761 – 1839), který se později stal také konzervátorem. Lenoir vydal vůbec první detailní katalog soch, které v klášteře byly deponovány. Osudovým okamžikem pro tento soubor děl se stala restituční řízení, kdy řada děl, převážně funerální plastiky, byla navracena na původní místo a zbytek sbírek pak přemístěn do prostor Louvru.²⁹ Předtím, než se sbírka nenávratně rozptýlila, vyžádal si Lenoir u Ludvíka XVIII. (1755 – 1824), aby mohl vytvořit odlitky všech děl, která byla v původní sbírce, a dal tak vzniknout zcela novému souboru děl.

Tato sbírka, respektive ateliér, který byl pro odlitky vytvořen, vznikl ve Francii roku 1794, jako součást *Museum central/Museum de la République*, které bylo během období restaurace zachráněno vévodou Louisem Nicolas de Forbin (1779 –

1841), ředitelem královského muzea, který mimo jiné stál u založení *Musée de Plastique*.³⁰ Sběrka nebyla blíže koncepčně pojednána. Nešlo zde o umělecké či významnější geografické dělení. Jediné členění, které lze brát do úvahy, bylo s ohledem na provenienci děl z Paříže a mimo hlavní město.³¹ Lenoir se snažil o pojetí, které vycházelo z Winckelmannovy teorie, kdy v umění rozlišoval pět stádií života, stejně jako u lidí. V jedné místnosti se tak sešla díla, která poukazovala na vzestup i pád francouzského sochařství. Na rozdíl od Winckelmanna (1717 – 1768) však Lenoir neviděl po době úpadku nutný konec, ale poslední etapu umění chápal jako znovuvzkříšení umění ve své době.³² Pár let nato je sbírka obohacena o první odlitky italských antických děl a následně roku 1834 se ateliér připojil k *École des beaux-arts*, v rámci *Musée des Études*.³³ Sběrka odlitků se nadále stěhovala, tentokrát do přízemí Perraultovy kolonády v Louvru, kde našla domov mezi lety 1839 až 1852.³⁴

Ve své době Francie zažila ještě jedno muzeum, jehož vliv měl dopad na vznik budoucích muzeí obdobného charakteru. Onou institucí se stalo *Musée Napoleon*, které mimo sbírek malby shromažďovalo také antické sochy, převážně z italských sbírek rodu Borghese. Hlavním cílem sbírky bylo poskytnout širšímu obecnstvu zážitek z uměleckého díla a podat jim přehled o obecném vývoji umění a odlišnostech, která s sebou přináší rozmanitost regionálních škol.³⁵

5.2 Eugène Viollet-le-Duc, Edmond du Sommerard, 1879 - 1882

Rozhodujícím momentem pro vytvoření muzea srovnávacího sochařství (*Musée de Sculpture comparée*) byl rok 1879, kdy do děje vstupuje Eugène Viollet-le-Duc (1814 – 1879), který zaslal zprávu, adresovanou ministrovi školství a umění, Julesovi Ferrymu (1832 – 1893), ve které zdůraznil rozhodující argumenty pro seskupení sbírky a vznik muzea.³⁶

Na základě zprávy, kterou 30. května 1879 Viollet-le-Duc předložil také Komisi pro historické památky, která jeho projekt měla prozkoumat, se věci začínají dávat do pohybu.³⁷ První veřejné čtení své zprávy před touto komisí dne 13. června 1879 le-Duc záhy doplnil druhým článkem, ve kterém ještě blíže specifikoval podobu nově vznikajícího muzea, včetně výčtu objektů, které měly být vybrány, a jejich přesné rozmístění v expozici.³⁸ Viollet-le-Duc umírá 17. září 1879, dříve, než je započato s jeho projektem, který však Jules Ferry přednese 29. října 1879 před Komisí pro historické památky, kde tento program představí, jako národní a „republikánské“ dílo, které bude projektováno podle původních požadavků vznesených Viollet-le-Ducem.³⁹

Samotný vznik muzea doprovázela od začátku řada nejasností. Jednou z nedořešených otázek bylo samotné označení instituce. Zatímco zpráva adresovaná ministrovi z března roku 1879 hovořila o *Musée de moulage*⁴⁰, jeho červnová verze nese označení *Musée de Sculpture comparée*.⁴¹ Problémy s pojmenováním muzea přetrvaly i po smrti Viollet-le-Duca, kdy ministr Jules Ferry hovořil o *Musée de la sculpture française*⁴². Vyjasnění do této otázky nepřinesl ani dobový tisk. Konkrétně v *Gazette des beaux-arts* vyšel roku 1880 článek Mariuse Vachona (1850 – 1928) s názvem *Le Musée de la sculpture comparée*⁴³ a o dva roky později v téže revue publikoval Louis Gonse (1846 – 1921) stať *Le musée des moulages au Trocadéro*.⁴⁴

Podle výnosu ministra ze dne 4. 11. 1879 bylo rozhodnuto, že nově vznikající muzeum bude instalováno v paláci Trocadéro⁴⁵, projektovaného u příležitosti mezinárodní výstavy roku 1878⁴⁶. Tento palác, zasazený do kopce Chaillot a s výhledem na Seinu, byl původně tvořen monumentální válcovou centrálou se dvěma věžemi po stranách, která ležela na ose s Martovými poli (*Champs de Mars*). Na centrální budovu navazovala dvě symetricky zakřivená křídla, přičemž západní křídlo, Passy, bylo určeno muzeu etnologie a východní křídlo, Paris, mělo sloužit nově vznikajícímu muzeu srovnávacího sochařství. Hlavním architektem byl jmenován Gabriel Jean Antoine Davidou (1824 – 1881), který stál za řadou pařížských projektů, mezi které patřila například dvě divadla na náměstí Châtelet či kašna sv. Michala na stejnojmenném náměstí. Společně s Davidouem se na stavbě podílel významný inženýr a architekt Jules Bourdais (1835 – 195), který se mimo jiné účastnil soutěže na vytvoření vstupní brány světové výstavy roku 1889, kde nakonec se svým projektem věže uspěl Gustave Eiffel (1832 – 1923).

Samotné formování sbírky muzea se odehrávalo ve třech velkých etapách, do kterých zasáhla celá řada architektů, historiků umění a ředitelů významných institucí. První fáze muzea, vymezená lety 1878 až 1892, je úzce spojena s jeho zakladatelem Viollet-le-Ducem, tzv. podkomisí muzea srovnávacího sochařství (*sous-commission du musée de Sculpture comparée*) a prvním ředitelem institutu Adolphe-Victorem Geoffroy-Dechaumem (1816 – 1892). Mezi prosincem 1879 a otevřením muzea veřejnosti dne 28. května 1882 se řešila koncepce muzea. V této fázi se postupovalo podle návrhu, který po sobě zanechal Viollet-le-Duc. Dle jeho slov bylo vhodné použít pro muzeum již stávající odlitky, které se nacházely ve Versailles, v Louvru, u architektů a sochařů nebo v zahraničních muzeích, především pak v Británii a Německu. Jejich shromážděním byla po smrti le-Duca pověřena podkomise⁴⁷, ve které zasedali členové Komise pro historické

památky⁴⁸ a výbor pro diecézní stavby.⁴⁹ První přírůstky do sbírky byly vybírány s ohledem na díla citovaná v desetidílném slovníku Viollet-le-Duca, *Dictionnaire raisonné, de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*,⁵⁰ který představoval teoretickou podobu právě vznikajícího muzea, jež naopak posloužilo jako vizualizace tohoto slovníku architektury v praxi. Jinou cestu pro rozšíření sbírky představovalo vytvoření nových odlitků, opět citovaných ve Slovníku. Mezi tato sádrová díla patřil například portál katedrály ve Vézelay, který byl odlit roku 1881, portál katedrály v Chartres, vytvořený Jeanem Pouzadouxem (1829 - 1893) roku 1880. O padesát let později doplňuje Camille Garnier do portálu sochy. Z dalších akvizic jmenujme díla Jeana Pouzadoux z roku 1883, kdy vytváří portál kostela Saint Pierre v Beauvais a o jedenáct let později vzniká odlitek severního portálu chrámu Notre Dame v Rouen. Mezi vynikající díla patří realizace Alfreda Barriona, který roku 1840 zhotoví portál katedrály v Moissac.

Nové odlitky byly provedeny v ateliéru, který se od roku 1882 stal nedílnou součástí muzea srovnávacího sochařství, a jehož prvním vedoucím byl jmenován Jean Pouzadoux. Formou odlitků mělo dojít k ideálnímu zakonzervování a přenesení vzpomínek na původní dílo.⁵¹ Ateliér sloužil jak pro vytváření odlitků nových, tak po čase k opravám stávajících odlitků. Techniku odlitků mimo jiné hojně užívali architekti, kteří v případě, že původní dílo bylo ve velmi špatném stavu a bylo jej potřeba doplnit, sáhli po sádrových doplňcích, aby mohlo být dílo následně jako celek odlito.⁵² Anatole de Baudot (1834 – 1915), žák Viollet-le-Duca, první a zároveň jediná osobnost, která obdržela titul vedoucího katedry francouzské architektury, která byla v Trocadéro ustanovena roku 1887, byl zodpovědný za to, že architekti k této práci přistupovali tak, aby originální dílo nepoškodili a vyvarovali se příliš restaurovaných objektů. Tito architekti pak měli jezdit po Francii a vybírat vhodná díla, která

by splňovala dané podmínky. Do výběru se zapojil také Geoffroy-Dechaume společně s vedoucím ateliéru, kteří se soustředili na památky z okolí Paříže, Chartres, Saint-Denis nebo v Sens.⁵³

Mezi prvními doloženými tvůrci odlitků nacházíme jména Victor Ruprich-Robert nebo Alfred Barron, kteří zodpovídali za odlitky z oblasti Champagne a Bourgogne, dále Anatole de Baudot, pracující v oblasti Blois, Toulouse nebo Lyonu, Juste Lisch (1828 – 1910), který vytvořil odlitky v Poitiers nebo Dijonu, Henry Revoil společně s Brélinde de Nîmes, kteří stojí za odlitkem ze Saint-Trophime d'Arles a Émile Boeswillwald (1815 – 1896), který zprostředkoval alsaské vlivy.⁵⁴

Za prvních dvou ředitelů instituce byla nastolena otázka, jak tyto odlitky barevně reprodukovat vzhledem k originálu. Ani Edmond Du Sommerard, ani Geoffroy-Dechaume nesdíleli názor německých kolegů, kteří na odlitcích vytvářeli buď barevné, nebo jiné podstatnější změny. Odlitky se měly co nejvíce barvou přiblížit originálu, aby neztratily svoji jemnost a lehkost.⁵⁵ Zároveň podle principu Anatola de Baudota byla snaha doplnit jednotlivé odlitky o fotografie celých staveb, které návštěvníkovi muzea umožnily vnímat odlitý fragment v jeho původním prostředí.⁵⁶

Muzeum bylo veřejnosti slavnostně otevřeno 28. 5. 1882. Katalogu, vydanému o rok později za přispění Du Sommerarda, předcházelo vydání výňatků ze zpráv Viollet-le-Duca z června a července 1879⁵⁷ a úryvek z výnosu ministra Julese Ferryho. V dobovém odborném tisku bylo otevření muzea komentováno slovy „*Byli jsme v tomto ohledu silně pozadu za našimi sousedy. Nyní můžeme znovu získat ztracenou půdu...*“.⁵⁸

Otevřeno bylo prvních pět sálů, které představovaly kvalitu a různorodost francouzského umění. Při porovnání původní koncepce le-Duca s realizovaným projektem, první dva sály respektovaly původní vizi. Nicméně ve výběru zbývajících děl nastal rozpor mezi architekty na jedné straně, kde především

Baudot trval na tom, aby sochy byly nejlepší ukázkou umění jednotlivých škol, a historiky umění na straně druhé. Jmenovitě Jules Quicherat (1814 – 1882)⁵⁹ do sbírky zařazoval pouze ta díla, která byla přesně datovaná nebo velmi dobře zpracovaná tak, aby celá sbírka dokumentovala dějiny francouzského umění. Ferdinand de Lasteyrie (1810 – 1879)⁶⁰ chtěl sbírku 12. a 13. století obohatit o díla z období galorománského, vrcholného středověku a tzv. prvního římského období.⁶¹ Právě památky z období galorománského se později staly předmětem sporu mezi historiky a architekty, kteří v těchto dílech viděli význam spíše archeologický, nežli umělecký.⁶² Podle Ducova přání byla do sbírky zařazena také díla italská z 15. století, reprezentovaná Donatellem, Lucou della Robbia a Ghibertim, jejichž skulptury, respektive odlitky, měly sloužit k porovnání s francouzským sochařstvím z téhož období.⁶³ Bohatství a rozmanitost sbírky přispěla ke kontaktu s muzei v Berlíně, South Kensington v Londýně a jiných.

Muzeum v tomto období zažilo řadu změn, které do jisté míry zasáhly do původního plánu, nicméně podstatný krok, kterým bylo otevření instituce tohoto charakteru, zůstal naplněn a v následujících letech instituce nabývá na významu.

5.3 Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume 1882 - 1892

V období mezi lety 1882 a 1889 se otevíraly další sály a chod muzea byl poznamenán řadou personálních změn. Do čela instituce se roku 1885 dostal Geoffroy-Dechaume, který vystřídal svého předchůdce Edmonda Du Sommerard.⁶⁴ Nový ředitel navázal na tradici Viollet-le-Duca. Aktivně se zapojil do vytváření nových odlitků v duchu zachování vysoké kvality, která však neměla zastínit divákovi skutečnost, že se nejedná o originální dílo, ale pouze o jeho kopii.⁶⁵ Muzeum se snaží k divákovi přiblížit také vydáním informačního prospektu, který připravil konzervátor Du Sommerard. V brožurce se objevily úryvky textů le-Duca a také již zmiňovaný rozhovor s ministrem Ferrym.

Za Dechauma došlo k otevření knihovny, která mimo jiné shromažďovala fotografie originálů prezentovaných formou odlitků. Cíl vzdělávat veřejnost s sebou kromě zmíněné knihovny přinesl také nové kurzy dějin francouzské architektury středověku a renesance, které vedl historik Anatole de Baudot.⁶⁶ Muzeum se tak stalo veřejnou institucí, která vedle uměleckého zážitku poskytovala vzdělání v oboru umění.

V tomto období se muzeum zapojilo do významného projektu retrospektivní výstavy francouzského umění, která byla roku 1889 instalována v prostorách paláce Chaillot. Tato výstava s sebou přinesla změny v dispozičním řešení, kdy se prostory muzea rozprostíraly ve dvou křídlech paláce Trocadéro, a také byla příčinou dalšího rozšíření sbírky.

Po smrti Geoffroy-Dechaume věnovala jeho rodina muzeu soukromou sbírku architektonických detailů, které se tak staly nedílnou součástí expozice.

5.4 Camille Enlart 1903 – 1927

Camille Enlart (1862 – 1927) nastupuje na ředitelské místo tři roky po světové výstavě. Období Enlarta charakterizuje monumentální rozšíření sbírkového fondu, které se projevilo na úpadku kvality uměleckých děl. Tato doba s sebou přinesla změnu v koncepci, která se navenek projevila v odsunutí nefrancouzských děl za brány muzea, což předurčilo budoucí úplné odstranění zahraničního fondu. Muzeum i nadále rozvíjelo pedagogickou činnost, nicméně v dalších ohledech procházelo spíše stagnací.

Ačkoli z historického pohledu se nejedná o období nikterak převratné, změny v pojetí prezentace sbírky zapsaly jméno Camille Enlart mezi významné osobnosti muzea, po boku le-Duca nebo Paula Deschampse (1885 - 1974).

5.5 Paul Deschampes 1938 – 1956

Roku 1937 nastupuje na post ředitele Paul Deschampes. Přebírá muzeum v době, kdy v něm již nejsou zastoupena díla cizí provenience. Zároveň se dostáváme do období další světové výstavy konané v Paříži roku 1937, která si vynutila výstavbu nového paláce. V říjnu roku 1934 byla vypsána soutěž na úpravu fasády, vnitřních interiérů a úpravu centrální budovy. O půl roku později se rozhodlo, že se Jacques Carlu (1890 – 1976) stane hlavním architektem Paláce Chaillot a společně s architekty Louisem-Hippolytem Boileau (1878 – 1948) a Léonem Azemou (1888 – 1978) se následně podílel na přefasádování stávajících budov.

Postupem času se vykrystalizovala podoba současného Paláce Chaillot, kde se počítalo s odstraněním jádra starého paláce a vytvořením prostoru s otevřeným pohledem na Eiffelovu věž. Celkový plán a struktura starého paláce byly zachovány jako záchytné body pro nové, konečné uspořádání budov kolem tří základních os.

V tomto období se mění název muzea na *musée national des Monuments français* a důraz se kladl především na národní stránku, která má posílat francouzského ducha pošramocené druhou světovou válkou.

Pokračuje intence ve vzdělávání veřejnosti pomocí odborných přednášek a snahou muzea se stane prezentace uměleckých děl v jejich celistvé podobě. Deschampes vytváří galerii nástěnných maleb, která se veřejnosti otevřela roku 1945. Současně vzniká záměr vytvořit sbírku vitrají, které by vhodně doplnily historickou mozaiku.

Po smrti Deschampese úroveň muzea na několik desítek let upadá, aby se v devadesátých letech muzeum změnilo ve vzdělávací instituci, která bude ovlivňovat dění v památkové péči ve Francii.

5.6 Muzeum dnes

Na základě návrhu Jean-Marie de Perouse Montclos (1936) a Jean-Marie Vincent (1924 – 2004) byl roku 1994 přestěhován ateliér odlitků z Louvru do západního křídla Paláce Chaillot. O rok později byl řízením celého projektu pověřen architekt Jean-François Bodin, který se podílel na řadě úprav.

V dubnu 1997 mohli lidé naposledy vidět muzeum v jeho staré podobě. Rekonstrukce, která si vyžádala deset let, přinesla změnu v podobě vzniku centrální instituce *Cité de l'architecture et du patrimoine*, která sdružuje Národní centrum kulturního dědictví⁶⁷, Francouzský institut pro architekturu, Muzeum francouzských památek, školu Chaillot a mediatéku.

Roku 2003, šest let po zavření muzea pro veřejnost, se začíná s realizací dlouho plánovaného projektu, do jehož čela byl dosazený Jean-Louis Cohen (1949). Již o tři roky později se sbírky vracejí do původních prostor nově zrekonstruovaného paláce, aby za rok na to mohlo být veřejnosti otevřeno nové muzeum a centrum pro architekturu.

6. Vývoj koncepce muzea v závislosti na změnách ve vedení

Koncepce muzea, obdobně jako jeho dějiny, se měnila v závislosti na tom, kdo stál v čele instituce. Jednotliví ředitelé vzešli z řad vystudovaných historiků, archeologů, pedagogů či konzervátorů. Podle svého profesního zaměření si tak přizpůsobovali koncepci muzea, na kterém chtěli demonstrovat své vlastní zájmy a výzkumy. Změna koncepce s sebou přinesla opakovanou úpravu názvu muzea a stála také za na jedné straně obohacením a na straně druhé citelným rozpadem části sbírky.

6.1 Eugène Viollet-le-Duc, zrod myšlenky

Řešení, pro které se Viollet-le-Duc (1814 – 1879) rozhodl, a sice že bude usilovat o vytvoření Muzea francouzských památek, blíže objasňuje dochovaný Ducův rukopis ze dne 11. června 1879 adresovaný Jules Ferrymu (1832 – 1893), kde jasně definuje potřeby pro vznik instituce věnované zásadním uměleckým dílům Francie. Tento dokument, s titulem *Musée de la Sculpture comparée appartenant aux divers centres d'Art et aux diverse époque*⁶⁸, osvětluje teorii Viollet-le-Duca ohledně klasifikace francouzských děl a jejich srovnání se zahraničními díly. Poukazuje na možnost konfrontace antického a francouzského sochařství, což vedlo historika francouzského umění Germaina Bazina (1901 – 1990) k tvrzení, že „Zatímco Panofského krajané byli zaneprázdněni chabou a koktavou diachronií, Viollet-le-Duc, v úřední zprávě, vypracoval odvážnou synchronní vizi dějin forem, která v mnohém předběhla koncepcí německých pionýrů vědy o umění.“⁶⁹

Jelikož se jedná o text zcela zásadní pro vznik muzea, dovolím si jej blíže rozebrat. V úvodu svého dopisu le-Duc rozvinul myšlenku synchronní expozice děl, která měla být převedena do praxe. Hlavní ideou bylo nalézt souvislosti mezi uměním řeckým a francouzským, k čemuž mělo sloužit zamýšlené

srovnávací muzeum. Konkrétní představa předkládá umění archaické epochy u Řeků společně s uměním Francie 12. století. Doba Periklova (500 p. n. l. – 429 p. n. l.) čelila francouzským dílům 13. století a příbuznost vykazovala také díla z dob Feidia (490 p. n. l. – 430 p. n. l.) a umění Francie 13. a 14. století. Le-Duc věřil, že srovnání těchto dvou kultur bude přínosné pro vlastní pochopení francouzského sochařství.

Dokument le-Duca rovněž vyjadřuje nespokojenost nad prací Komise pro historické památky⁷⁰, kterou obviňuje z liknavého přístupu k projektu muzea odlitků. Zároveň uvádí Anglii, jako zemi, která tento projekt s nadšením přijala a vystavuje odlitky děl anglických, ale také francouzských. Le-Duc nebyl spokojený s anglickou formou prezentace francouzských děl, kdy sám si představovat zcela jiný metodický přístup. Díla měla být vybírána s velkou pečlivostí tak, aby se zastoupila všechna umělecká centra středověké Francie. Cílem bylo ukázat vztah mezi sochařskými díly vycházejících z různých epoch a civilizací, francouzská díla rozdělit podle škol v různých epochách a uplatnění sochy v návaznosti na užitou architekturu.⁷¹

Po předmluvě následují tři ucelené části, kde v první z nich blíže rozebírá svou úvahu o dělení sochařství, kterou nastínil v úvodní pasáži.

Ve druhé části upozorňuje na skutečnost, že Francouzi a francouzští umělci neznají své vlastní umění a místo toho, aby se pokusili poznat umění své vlastní kultury, často vyjíždějí do Itálie, kde hledají inspiraci. Le-Duc v této souvislosti upřednostňuje francouzské sochařství, které má podle něj více co nabídnout, nežli italské sochařství 14. století.⁷² Následně podrobně vypisuje jednotlivé francouzské školy od 12. století a naléhá na klasifikaci děl především podle škol a následně chronologicky.

Celá třetí, závěrečná část se věnuje tzv. *Musée de la sculpture d'ornements*, respektive muzeu ornamentálního

sochařství aplikovaného na architekturu. Toto oddělení mělo sloužit především jako vzor pro soudobé architekty, kteří často používali dekoru na architektuře zcela náhodně bez předchozího uvážení. Odlitky měly tu výhodu, že byly umístěny na jediném místě a bylo tak snazší si je prohlédnout a porovnat.

Po tomto prvním dokumentu následoval druhý, pod názvem *Musée de Sculpture Comparée*⁷³, který vyšel o pár let později a přesně definoval podobu vznikajícího muzea. Ve svém dokumentu detailně popisuje rozmístění jednotlivých odlitků v sálech, které měly zdůraznit zmíněné podobnosti mezi uměním řeckým a francouzským, konkrétně uměním doby hieratické ve starověku a obdobím archaickým ve středověku.⁷⁴

Le-Duc počítal s prostorem o šesti sálech, které by byly vyplněny následovně⁷⁵:

Sál číslo 1 – Vyhovoval by několika egyptským typům náležícím do první dynastie. Objevila by se zde díla asyrská, řecké umění z doby egyptské a díla francouzských sochařských škol z konce 11. a poloviny 12. století. V tomto sále se nepočítalo s větším počtem vystavených odlitků, nicméně zamýšlelo se použití kopií děl z Louvru i Britského muzea, muzea v Palermu a dalších.

Sál číslo 2 – Místo, které demonstrovalo rozchod sochařského umění s hieratickými typy, za účelem uchýlení se k bedlivému studiu přírody a to ve Feidiově Řecku nebo Francii 13. století. Ačkoli tyto dvě školy od sebe dělila století, různost ve způsobu vyjádření a vybrané objekty k sobě neměly bližší vztah, postupy při jejich vzniku le-Duc považoval za identické. Způsob interpretace přírody byl poměrně stejný a nadřazenost stylu se objevovala v obou případech. Mimoděk se le-Duc zmiňuje, že právě v těchto dvou obdobích se jak u Řeků, tak u Francouzů rodí portrét, jako reprodukce individuálního člověka.

Sál číslo 3 – Umění, ve kterém se začíná vyskytovat kánon, manýra, konvence, perfekcionismus, ale i úpadek řeckého umění. Na scéně se objevuje Itálie a Německo, jejichž školy ovlivňují dění na francouzské umělecké půdě 14. a 15. století. Tyto zahraniční tendence však nebudou mít vliv na oblast Île de France a Champagne.

Sál číslo 4 – Řecké umění zde nahradí renesanční Itálie v kontrastu Francie ve stejné době. Mimo to chtěl le-Duc poukázat na to, že Flandry se dostávají z předchozího vlivu a Španělsko první poloviny 16. století vyniká kvalitní sochařskou školou.

Sál číslo 5 – Prostor zde dostane pozdní renesance, kde se prezentuje rychlý vývoj italského umění, které přesahuje až k manýře, oproti konzervativnosti francouzského sochařství, které se rapidně nezmění do 18. století.

Sál číslo 6 – Místo, kde bude představeno dekorativní sochařství, které zdobilo architekturu podle jednotlivých škol. Mimo jiné se počítalo s fotografiemi staveb, kde by bylo jasně definováno, odkud se odebral odlitý fragment. Sál měl být ve skutečnosti rozdělen na dvě části, kde by samostatný prostor zaujímaly odlitky fragmentů z 12. století a následně druhý sál, ve kterém by se prezentovaly odlitky fragmentů z 13. až 16. století. Tyto dva poslední sály, pro le-Ducovu vizi nejdůležitější, zde měly především vzdělávací charakter pro soudobé umělce.

Celkový dojem z muzea měl být ten, že bude možné porovnávat díla z různých koutů Francie na jednom místě mezi sebou, společně s díly zahraničními, s uměním předešlých civilizací a hledat společné rysy jejich vývoje. Odlitky byly umístěné v ideálním prostředí, kde byly snadno dostupné, ukazovaly bohatost francouzské kultury a výjimečná díla zde znovu ožila v plné kráse. Muzeum mohlo plnit pedagogickou, vědeckou, estetickou a ve své podstatě také funkci ochrany kulturního dědictví, která dnes nabírá na významu.

Celý projekt byl reálným ztvárněním le-Ducova *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* a Slovníkem od Pierra Larousse (1817 – 1875).

6.2 Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume, Musée de Sculpture comparée

Adolphe-Victor Geoffroy Dechaume (1816 – 1892), významný francouzský zlatník a sochař, nastupoval do muzea v době, kdy střídá výrazné osobnosti první generace, jakými byli Viollet-le-Duc, Jules Quicherat (1814 – 1882) nebo předchozí ředitel Edmond du Sommerard (1817 – 1885), který umírá roku 1885. V instituci působil v letech 1882 až 1889/92 a jako ředitel v jistých zásadách navázal na tradice Viollet-le-Duca. Geoffroy-Dechaume, stejně jako le-Duc, usiloval o zachování vysoké kvality odlitků a mimo jiné vyžadoval jasné rozlišení kopií od originálu, aby návštěvník muzea nebyl na pochybách, že stojí před odlitkem. Toho docílil ponecháním drobných vystupujících kontur, které zůstaly po odlití nezahlazeny. Geoffroy-Dechaume hovořil o „autenticitě odlitků“, která charakterizovala analogii kopií s originálními díly.⁷⁶

Větší rozdíly v názorech Viollet-le-Duca a Geoffroy-Dechaume lze sledovat při koncepci galerie odlitků 15. a 16. století, kdy nebyla dodržena původní myšlenka srovnávání sochařských děl. Ta byla původně založena na oproštění formy od typologického vývoje a hledání jednotného modelu, jakéhosi obecného dějinného principu, podle kterého se řídil vývoj umění nezávisle na epoše, ve které vznikalo, ale na vlastním vývojovém rytmu.⁷⁷ Dechaume však pracoval s myšlenkou komparace děl stejné datace, jen odlišné provenience.

Další událostí, která nadobro zasáhla do původní myšlenky, byla příprava velké retrospektivní výstavy francouzského umění,⁷⁸ konaná roku 1889 v paláci Trocadéro. S ohledem na ne příliš rozsáhle dispoziční možnosti, které skýtalo křídlo Passy, ve kterém byly instalované odlitky, se rozhodlo o odebrání antických děl, která vybíral Viollet-le-Duc, jako komparativní exponáty k francouzskému středověkému umění. Odůvodnění k zmíněnému kroku zaznělo na debatě pořádané k tomuto problému

dne 9. 10. 1887: „...*tyto kusy pouze dezorientují návštěvníky, kteří nemohou pochopit důvod, pro který jsou zde instalovány*“.⁷⁹ Antonin Proust (1832 – 1905), francouzský historik umění, kulturní politik, novinář a také člen komise, která rozhodla o tom, že Muzeum srovnávacího sochařství bude instalováno právě v křídle paláce Trocadéro, Passy, si pak už jen kladl otázku, zda je vůbec smysluplné zachování původního názvu muzea *Musée de Sculpture comparée*, když došlo k zásadní změně v celé koncepci.

Další jednání, které mělo změnit prostorové uspořádání muzea, se konalo 19. listopadu 1887.⁸⁰ Proust navrhoval zvětšit knihovnu do míst, kde se nacházely sály s ornamentální architekturou a tu následně umístit podle chronologického členění mezi ostatní exponáty.

Zcela opačnou cestou se ve svých myšlenkách vydal francouzský architekt Anatole de Baudot (1834 – 1915), který chtěl celé jedno křídlo paláce použít pouze pro monumentální odlitky, které podle něj měly pomoci identifikovat a utřídit díla podle jednotlivých škol v období od 12. do 13. století. Ostatní díla, drobnějšího charakteru a jiného období by umístil ve druhém křídle Trocadéra, Paris. Baudot naznačil také další možnosti rozšíření sbírky, a to o originální fragmenty staveb, které byly do té doby umístěné ve svých původních prostorách, a tyto chtěl v nové instalaci komparovat společně s odlitky, které byly již dříve vytvořené. Touto cestou by demonstroval rozmanitost práce restaurátorů v závislosti na rozdílném použití materiálu. Tímto se navrátil k původní myšlence, kdy by muzeum bylo věnováno především pro potřeby architektů a restaurátorů.⁸¹

Třetím názorem, který na debatě zazněl, byl hlas historiků umění Roberta Charlese de Lasteyrie (1849 – 1921) a Louise Courajoda (1841 – 1896), kteří trvali striktním oddělení muzea sochařství od muzea architektury. Geoffroy-Dechaume zdůrazňoval nebezpečí, které souviselo s možným přemístěním a nemožnost stihnout uskutečnit takto razantní kroky do zahájení výstavy.

Nakonec bylo rozhodnuto, že stěhování nevyhovujících děl bude probíhat podle aktuální potřeby místa pro nové odlitky.

Muzeum během let 1884 až 1890 nevydalo žádný katalog, který by mohl objasnit stav sbírky. Není bez zajímavosti, že Courajod prosadil, aby muzeum v tomto období bylo zpřístupněno zdarma, neboť znalost odlitků francouzských děl považoval za zásadní pro pochopení dějin francouzského sochařství. Na jeho popud byla sbírka rovněž obohacena o řadu nových odlitků z období 14. až 15. století.⁸² Také přítomnost sochaře Dechaume znamenala obohacení sbírky například o odlitky chrličů z chrámu Notre-Dame v Paříži, převážně však z doby po jejich restaurování. Po smrti Geoffroy-Dechauma roku 1892, jeho rodina muzeu věnovala řadu dalších děl pocházejících z osobní sbírky.

6.3 Camille Enlart, Musée national des Monuments français

Camille Enlart (1862 – 1927), archeolog, sběratel, historik a pedagog stanul v čele muzea roku 1904 a setrval na tomto postu až do své smrti roku 1927. Koncepce muzea za působení Camille Enlarta v čele instituce se projevila především změnou postoje k samotnému výběru uměleckých děl. Zatímco Viollet-le-Duc společně s Geoffroy-Deuchame dbali na kvalitu, kterou upřednostňovali nad neefektivním navyšováním sbírky, Enlart se vydal cestou zcela opačnou. Jeho snahou bylo vytvořit vyčerpávající encyklopedický fond. Po Enlartově éře v čela muzea čítala sbírka na sedm tisíc exponátů, což představovalo navýšení o více než 1 500 děl pouze z francouzského prostředí. Enlart neváhal do sbírky přidávat také odlitky nedávno nalezených artefaktů, které opustily hranice Francie, mimo jiné také z Kypru či Středního Východu.⁸³ Vybraná díla zkoumala francouzské vlivy na italské prostředí nebo zájmy francouzské školy v Římě. Společně s narůstajícím počtem odlitků také výrazně navýšil sbírku doprovodných fotografií a množství publikací věnovaných muzeu srovnávacího sochařství.

Z hlediska metodického, kdy se le-Duc snažil o to, aby díla představovala spíše logickou metonymii, která by divákovi při pohledu na dílo navodila pocit proniknutí do problematiky francouzského sochařství a jeho vývoje, v Enlartově podání se exponáty stávaly nic neříkající ilustrací, která se snaží vyložit vývoj umění.⁸⁴ A tak se původně precizní plán, vytvořený po pečlivé úvaze zakládajících postav muzea, změnil ve změť předmětů bez jasnější koncepce. Navíc prostorové uspořádání muzea, které bylo vybráno s ohledem na srovnávací prezentaci děl, nyní zcela nevyhovovalo Enlartově vizi a návštěvník tak musel čelit chaotickému uspořádání děl, jejichž koncepci mohl pochopit až po opakovaném procházení sbírky. Také původní národní tendence a požadavky nakonec ustoupily do pozadí a větší váhy

pak nabyl zájem historický a umělecký. Za Enlarta se rozmohlo pořádání konferencí pro odbornou veřejnost, studenty architektury, archeologie a jiné. Usilovně prosazoval otevření kurzu francouzské archeologie nebo dějin umění. Jeho snahou bylo poskytnout návštěvníkům, především z odborné obce, aby mohli studovat všechna díla francouzského sochařství pod jednou střechou. Tím se z původní koncepce vytratil základní požadavek na komparaci francouzského díla s uměním za hranicemi země i doby, kterou rozvíjel le-Duc. Sám Enlart ve svých spisech poznamenal, že instalace řeckých a francouzských děl vedle sebe se mu jeví jako zcela překonaná, neúčinná a neefektivní. Počáteční tendence srovnání se vytratila a nahradila ji myšlenka jakéhosi „národního panteonu“. Původní označení muzea tak přestává odpovídat realitě a po Enlartově době se začíná otevírat cesta pro muzeum s novou koncepcí, které dostane název Národní muzeum francouzských památek (*Musée national des Monuments français*).⁸⁵ Paradoxně reorganizace vnitřního uspořádání muzea, která vedla k tomu, že nefrancouzská díla byla vystavena na venkovní galerii, tedy pohledově na nejfrekventovanější straně, znamenala, že muzeum na příchozí návštěvníky působilo jako instituce shromažďující zahraniční mistrovská díla, jak bylo poznamenáno v článku, který vyšel roku 1908 v *L'Écho de Paris*.⁸⁶ Do „národního panteonu“ tak návštěvníky vítala socha Panny Marie z katedrály v Bamberku, David od Verocchia nebo Michelangelův Umírající Adonis.

Enlartova politika počítala také s částečným prodejem odlitků do jiných světových institucí, mezi kterými bylo South Kensington Museum v Londýně, Carnegieho institut v Pittsburgu nebo Puškinovo muzeum v Moskvě. Bezplatně pak sbírky byly poskytnuty do dalších francouzských muzeí. V dnešním muzeu Enlartův počin zůstává patrný pouze z dvaceti pěti procent současného fondu muzea.⁸⁷

6.4 Paul Deschamps, *Le musée des Monuments français*

Paul Deschamps (1885 - 1974), historik, archeolog a konzervátor Muzea francouzských památek zastával vedoucí funkci ředitele muzea mezi lety 1939 až 1956. Nicméně s děním v instituci byl obeznámen již od roku 1927, kdy působil jako konzervátor a měl tak velmi důkladný přehled o stavu sbírky i jejich nedostacích. Doslovně se Deschamps zmiňuje, že „v muzeu chybělo místo, bylo zapotřebí namačkat exponáty na sebe tak, aby se dotýkaly. Byl to spíše depozitář, monumentální archiv, nežli muzeum, kde namísto výstavního prostoru byl vytvořen bohatý sklad dokumentů“.⁸⁸

V době, kdy Deschamps nastupuje do vedoucí funkce, stav sbírek i budovy, ve které byly umístěné, volal po okamžité rekonstrukci a restaurování. Původní palác Trocadéro měl být nahrazen palácem Chaillot, který se měl stát jedním z pavilonů využívaných během Mezinárodní expozice, která v Paříži proběhla roku 1937. V souvislosti s přestavbou paláce se muzeum přemístilo z původních dvou křídel pouze do křídla Paris, kde měl Deschamps k dispozici tři obrovské galerie o délce 170m. Tento prostor mu umožnil chronologicky sjednotit odlitky podle jednotlivých krajů a následně doplnit chybějící díla. Roku 1937 bylo muzeum definitivně přejmenováno na *Musée national des Monuments français*, což odkazovalo na první Muzeum francouzských památek, založené Alexandrem Lenoirem (1761 – 1839) při starém konventu augustiniánů v Paříži.⁸⁹

Koncepční záměry Deschampses blíže naznačil ve svém článku z roku 1934, kdy za své hlavní cíle považoval doplnit románská díla francouzského umění, obohatit sbírky 13. až 15. století, začít s odléváním funerální skulptury z období 12. až 18. století a vyplnit chybějící články, které by spojovaly století 17. až 18.⁹⁰ Ve výběru děl se zjevně uplatnil osobní vkus Paula Deschampese,

který upřednostňoval románské umění, mariánský kult a zajímal se také o život světců.

Na rozdíl od Camille Enlarta se snažil poskytnout návštěvníkovi celkový pohled na vývoj sochařství ve spojení s architekturou a liturgickým mobiliářem tak, aby vše mohlo být vnímáno komplexně. Rovněž usiloval o zachycení jednotlivých významných kusů *in situ*, což znamenalo, že záměrně doplňoval méně významné odlitky soch, které pomohly doplnit jednotný dojem z prezentovaného mistrovského díla. Mimo jiné se do muzea dostávaly odlitky děl zcela soudobých, které měly pomoci zkompletovat vývoj francouzského umění. A tak se ve výstavních prostorách objevila díla Sierra Pugeta, Davida D'Angers (1788 – 1856), Antoine-Louis Barye (1796 – 1875), Jean-Baptiste Carpeaux (1827 – 1875) či Françoise Ruda (1784 – 1855).

Deschampesova vize ovšem neskončila pouze u odlitků. Jeho záměrem bylo vytvořit muzeum francouzského umění, kde by prezentoval vedle sochařství díla nástěnné malby, architektury a užitého umění. Každé umělecké odvětví mělo být od sebe jasně odděleno tak, aby mohlo být vnímáno samostatně, což může připomínat koncepci, kterou zvolil rovněž Paul Vitry (1872 – 1941) pro oddělení sochařství v Louvru. Tímto se Deschampes navrácí k původnímu plánu, který chtěl realizovat již Viollet-le-Duc. Ten usiloval o muzeum, které by shromažďovalo mimo kopie sochařských a architektonických, také reprodukce nástěnných maleb. Předčasná smrt však dovolila realizovat pouze část původního plánu, který se podařilo obnovit až téměř po dvou stech letech. Naproti tomu Deschampes nadobro upustil od srovnávání v duchu le-Duca, ale také encyklopedistického pojetí Enlarta.⁹¹ Deschampesovu vizi přerušila druhá světová válka a tak světlo světa spatřila nakonec pouze nově prezentovaná galerie odlitků, která tvoří nedílnou součástí dnešní koncepce muzea.

6.5 Sočasná koncepce, Le musée des Monuments français jako součást Cité de l'architecture et du patrimoine

Podoba současného muzea je dána spojením snah předchozích generací. Jeho přeměna na muzeum architektury dala instituci zcela novou funkci z hlediska muzeologie. Hlavními myšlenkami, které protínají současnou koncepci, jsou především zachování sbírky ve své celistvosti, znovu centralizovat orientaci sbírek kolem architektury, čímž se navrací k odkazu Viollet-le-Duca, konzervovat stávající díla a obohacovat způsob prezentace odlitků v duchu scénografie. V neposlední řadě pak přenést způsob prezentace stávajících děl na nové akvizice a galerie.

Sbírka odlitků se dnes rozkládá ve dvou paralelních sálech, a sice v galerii Davidoud, která je charakteristická červenými stěnami, které tvoří výrazné pozadí pro sádrové odlitky, a dále pak v galerii Carlu, jejíž prostor je využíván také pro krátkodobé výstavy menšího charakteru. Osvětlení prostoru v případě galerie Davidoud řeší mimo jiné denní světlo vedené seshora. V případě galerie Carlu zajišťují adekvátní osvětlení velká okna orientovaná na Martova pole, potažmo na Eiffelovu věž. Galerie odlitků dnes prezentuje francouzské umění sochařství a architekturu, které je děleno chronologicky a topograficky. Prezentovaná umělecká díla jsou vhodně doplněna o popisky, které v řadě případů doprovází fotografie originálních děl v jejich původním prostředí. Kromě tradičních popisků je hojně využito také interaktivních panelů, díky kterým stavby ožívají přímo před očima návštěvníků.

Muzeum dnes působí uceleným dojmem, který dává návštěvníkovi ucelený přehled o vývoji francouzského umění od 11. století až do současnosti. V galerii odlitků najdeme řadu prvků, které myslí také na návštěvníky z řad dětí, které se tak seznamují s uměleckou historií vlastní země. Instituce splňuje požadavky kladené na moderní muzeum, které není pouze zkosnatělým

skladem uměleckých děl, nýbrž se dynamicky rozvíjí a návštěvníci tak mají důvod se do ní opakovaně vracet.

Muzeum, v rámci celé instituce, dnes slouží také k účelům vzdělávání laického i odborného obecnstva. Cílem je seznámit architekty s historickým vývojem francouzského umění a zájemcům z řad neodborné veřejnosti poskytnou odpovědi na základní otázky, které by doplnily dojem z prezentované sbírky. Současně se zde školí architekti odpovědní za proces restaurování historických památek. Muzeum se tak proměnilo v polyfunkční vědeckou instituci, která poskytuje základnu zájemcům o soudobou i historickou architekturu a problematiku s ní spojenou.

7. Eugène Viollet-le-Duc – teoretik nebo restaurátor?

Viollet-le-Duc (1814 – 1879) byl uznávaným restaurátorem, ale také teoretikem, který představoval stoupence formální interpretace na poli metodologie. Avšak na otázku, kterou úlohu upřednostnil při práci na nově vznikajícím muzeu, bude nutné hledat odpověď v le-Ducových písemných pracích, především pak v úvodu jeho Slovníku⁹², který se stal příručkou pro architekty 19. století, kteří se snažili vyrovnat s nastupujícím historismem. Zároveň toto dílo představuje východisko pro výběr exponátů do sbírek Muzea srovnávacího sochařství.

Viollet-le-Duc, jako restaurátor, zastával názor, že „*restaurování budovy neznamena ji udržovat, opravovat nebo znovu vytvořit, nýbrž jde o obnovení celkového stavu, který nemusel existovat ani v momentě vzniku budovy.*“⁹³ Tato definice restaurování naznačuje le-Ducův postoj, který z velké části definuje zásady purismu, nicméně jak uvidíme později, jeden z hlavních puristických pilířů na poli památkové péče, a sice odstranění nepůvodních nánosů, nebude vždy striktně dodržen.

Pro svá slova hledal le-Duc inspiraci u Ludovica Viteta (1802 – 1873) a v jeho zprávě adresované roku 1831 ministrovi vnitra, kde se vyjadřuje k otázce restaurování památek středověku, u kterých žádá navrácení původního života památky.⁹⁴ Názorovou shodu Viteta a le-Duca potvrzuje skutečnost, že Vitetův program byl o třicet čtyři let později zcela naplněn při restaurování zámku v Pierrefonds.

Již menší nadšení lze vypožorovat v názorech le Duca na práci Alexandra Lenoira (1761 – 1839) v původním *Musée des monuments français*. Le-Duc Lenoirovi vytýká neznalost problematiky a přílišnou představivost, namísto racionální kritiky, v otázce formování koncepce muzea. Původní díla měla být iracionálně doplňována fragmenty z jiných děl, slohově příbuzných, nicméně bez jakékoliv další podobnosti.

Další vývoj v oblasti restaurování památek přináší program, se kterým přišla Komise pro historické památky, v jejímž čele stál Prosper Mérimée (1803 – 1870). Komise schvaluje princip, kdy „každá stavba nebo část stavby musí být restaurována ve stylu, který jí přísluší, nejenom podle vzhledu, ale také v podstatě struktury.“⁹⁵ Vzhledem k tomu, že středověké stavby obvykle nebyly realizovány v jednom sledu, podle zmíněného programu bylo zcela zásadní určit před restaurováním přesné období a charakter každé části zkoumaného objektu. Restaurátor by se měl přitom opírat o dostupné historické prameny a navíc by měl přihlídnout k tomu, ve které oblasti se památka nachází a důrazně dodržovat jedinečný charakter stylu dané provincie. Tento specifický fenomén procházející francouzským uměním středověku, vyzoroval le-Duc také u řeckého a římského umění, které mělo svůj charakteristický styl determinovaný oblastí, ve které se rozvíjela. Právě tato skutečnost se jeví jako zcela zásadní pro koncepci nově vznikajícího muzea, které bylo zamýšleno jako muzeum srovnávací architektury,⁹⁶ kde byla mezi sebou konfrontována díla antického Řecka a středověké Francie. Tyto dva kulturní světy, na první pohled nesourodé, spojovala rozmanitost stylů jednotlivých škol v závislosti na místě, kde se formovala. Princip, na kterém byla založena celá myšlenka muzea, však zůstal v následujících letech zcela bez povšimnutí.

V otázce restaurování však problematika středověkých staveb zůstává naplněna řadou problémů a nedořešených otázek. Le-Duc se zabývá otázkou, jak postupovat v případě, kdy se na stavbě objeví prvky zcela nové, na první pohled nesoudobé. V tomto směru se jeho řešení zakládá na subjektivním hodnocení, které ovlivňuje celkový vzhled stavby nebo přínos použitého detailu jako demonstrace slohového vývoje.⁹⁷ Zde se le-Duc přiklání k názoru, že pokud se jedná o mladší doplněk, nicméně je zcela zásadní pro osvětlení významných změn ve vývoji umění, pak je třeba tento detail zachovat. V případě, že se u stavby objeví

například mladší transept, je nutné zvážit, zda tento novější prvek koresponduje s celkovým charakterem stavby. V opačném případě restaurátor stojí před rozhodnutím, jak správně doplnit transept nový, slohově vhodnější.

Při restaurování tak záleží především na vzdělanosti jednotlivých architektů – restaurátorů, kteří budou schopni citlivě navrátit památce její původní vzhled. Jako dobrý základ pro získání vědomostí měl posloužit le-Ducův Slovník, který měli restaurátoři možnost reálně konfrontovat s ukázkami francouzských děl, která byla vystavena v muzeu. Jednotlivé exponáty, vybírané s velkou pečlivostí, se snažily co nejpřesněji postihnout všechny francouzské oblasti a jejich krajové odlišnosti ve středověké architektuře.

Bez zajímavosti není ani to, že le-Duc zdůrazňuje v restaurátorské praxi úlohu fotografie, která umožňuje architektovi zpětnou kontrolu, a také mu umožní lepší dokumentaci během i před samotným procesem restaurování. Fotografie našly své místo také v prostorách muzea, kde odborné i laické veřejnosti posloužily jako podklad pro lepší orientaci, kam zařadit prezentovaný fragment.

Vrátíme-li se tedy k původní otázce, zda při tvorbě muzea byla upřednostněna le-Ducova úloha restaurátora před jeho rolí teoretika, lze konstatovat, že muzeum ve své podstatě mělo posloužit jako názorný příklad le-Ducova Slovníku. Bylo oporou puristické památkové péče, ve které však prostor dostal i osobní vkus architekta, a z tohoto důvodu bylo nutné dbát při vzdělávání těchto restaurátorů na to, aby přišli do kontaktu s kvalitními díly. Ta měla být prezentována v logickém celku, který by podával přehledný a ucelený pohled na francouzské umění středověku.

V muzeu samotném se le-Duc projevil jako teoretik, který se snažil proniknout do podstaty vývoje umění a zkoumal jeho rozdílné pojetí v závislosti na geografických podmínkách. Zároveň se na jednotlivá umělecká díla díval z pohledu formální analýzy,

kdy v rámci jedné školy vyzoroval vývoj umění na základě formálních změn. Tohoto pozorování mělo být dosaženo právě konfrontací antických děl s díly francouzskými, kdy ve vývoji lze jasně odlišit tendence směřující k postupnému naturalismu až závěrečnému realismu.⁹⁸

Muzeum vzniklo z dobové potřeby vzdělávání francouzských restaurátorů v duchu purismu, touhy po prezentaci francouzského umění, národní hrdosti, a je také výsledkem uměleckohistorického bádání, které v sobě dokázalo spojit myšlenky Vasariho (1511 – 1574), Winckelmanna (1717 – 1768) a le-Duca.

8. Vznik sádrových odlitků⁹⁹

Reprodukce sochařských děl je sama o sobě uměním. Sádrové odlitky představují díla zkušených konzervátorů, kteří svou prací dokáží prodloužit vzpomínku na původní podobu dnes již značně zdevastovaných sochařských děl minulosti. I když v dnešní době se stále hojněji využívá výpočetní techniky, která zjednodušuje tento složitý proces, jeho základy zůstávají nezměněné.

Z technologického hlediska se jedná o postup, kdy se vytvoří negativní odlitek originálního díla v původní velikosti. Originál před odlitím chrání speciální látka, která zamezí poškození původního materiálu. V devatenáctém století se jednalo o látku na bázi mýdla nebo lněného oleje. Z odlitku se následně vytvoří konečná kopie. Z materiálů pro odlití originálu se nejvíce používala hlína, hmota na bázi želatiny a v poslední době silikonové hmoty. Tato matrice se pak potírala mastnou bází před samotným vylitím sádrou, materiálem, ve kterém je vyhotovena naprostá většina odlitků v muzeu. Sádra představuje poměrně poddajnou hmotu, která po vytvrzení zůstává pevná. Pro větší soudržnost se do hmoty přidávají rostlinná nebo syntetická vlákna. Zadní strana odlitků zůstává dutá, přikrytá dřevěným víkem pokrytým sádrou.

V případě velkých projektů odlitků, jako jsou portály, empory, velké náhrobky, se přistupuje k odlévání po částech, které lze rozpoznat pouze ze zadní strany. Z čelního pohledu jsou veškeré spáry, vzduchové bublinky i mezery ve většině případů zahlazeny, aby došlo k optickému sjednocení díla. Konečnou úpravu představuje patina, která se snaží přiblížit původnímu vzhledu materiálu originálního díla. Imituje tak dřevo, kámen, mramor nebo kov. Hmotnostně se odlitky pohybují od šedesáti kilo u solitérních soch, až po několik tun u větších kompozic.

V dnešní době se konzervátoři snaží maximálně omezit kontakt s originálním dílem, které podléhá času, a z tohoto důvodu se používá moderní techniky laseru, který snímá originální dílo a pomocí počítače ho převádí do podoby matrice. Zbytek postupu již probíhá téměř tradičně.

9. České příklady muzeí odlitků

Muzeum odlitků není výsadou pouze Francie, potažmo Paříže. Jeho obdoby se dají nalézt po celém světě a Česko není výjimkou. Ačkoli se u nás jedná především o lapidária, kde jsou uloženy originály architektonických fragmentů, existuje několik výjimek, kde nacházíme také jejich odlitky.

9.1. Praha, Lapidárium Národního muzea

Nejvýznamnější instituci v tomto ohledu představuje Lapidárium Národního muzea v Praze. Muzeum vystavuje fragmenty již vymizelých staveb románských a gotických, barokní sousoší, náhrobní desky, důležité architektonické detaily, kašny a rovněž odlitky významných děl, která jsou v dnešní době často v havarijním stavu nebo špatně dostupná.

Historie Muzea, respektive lapidária, má dlouhý vývoj, na jehož počátku stál zakladatel Vlasteneckého musea v Čechách, purkrabí František Kolovrat (1778 – 1861), který má podíl na tom, že muzeum mělo být především institucí, kde se shromažďují sbírky historické, což zahrnovalo také *„přepisy nebo vyobrazení všech po zemi České se nalézajících památek, náhrobků, nápisů, soch, vypuklým dílem pracovaných obrazů, nebo tak zvaných basreliefů apod.“*¹⁰⁰ Kolovratovy požadavky pak byly zaneseny také do stanov Společnosti Vlasteneckého musea v Čechách. První oficiální vystavení historických sbírek, o kterém se zmiňuje také František Palacký (1798 – 1876),¹⁰¹ se konalo roku 1823 ve Šternberském paláci na Hradčanech. Podle katalogu muzea z let 1826 až 1848 víme, že v této době instituce ještě nevlastnila žádný z předmětů současného lapidária.¹⁰²

Samotný František Palacký, jako jednatel Společnosti Národního muzea, stál o to, aby historické sbírky Národního

muzea byly více rovnocenné sbírkám přírodnin a papírovou dokumentaci děl doplnily konkrétní fyzické ukázky.

Koncepci muzea Palacký definuje ve svém spisu, *Čeho jest třeba Českému Museu*, kde osvětluje funkci muzea, které má „podati vědecký obraz vlasti naší, duševní a věcný obsah z Čech z minulosti i nynížka má tu vědecky uspořádán ležeti před badatelem k nazírání a ke studiu“. ¹⁰³ Narozdíl od francouzského muzea, které bylo zpočátku zakládáno jako badatelská instituce, kde bylo možné zkoumat vývoj francouzského umění v závislosti především na umění řeckém, v českém příkladu lze říci, že šlo zejména o požadavky nacionální, na které se vázaly také badatelské možnosti. Tato skutečnost nesporně souvisela s dobou, ve které muzeum vznikalo. Období národního obrození zcela jistě ovlivnilo požadavky, které byly na muzeum kladeny. Ostatně nacionální vlna se nevyhnula ani francouzskému muzeu, kdy le-Ducovskou koncepci nahradila myšlenka „národního pantheonu“ Camilla Enlarta (1862 – 1927).

Požadavek na vznik samotného lapidária historických sbírek muzea vyslovil Palacký v *Přání, týkající se českého Musea* z roku 1840¹⁰⁴, kde požadoval samostatný prostor pro objemnější předměty. O rok později ve spisu *O účelích vlasteneckého Musea v Čechách*¹⁰⁵ upřesňuje požadavky na muzeum a v rámci toho také potřebu vzniku sbírky umělecké archeologie, kde by spadala výtvarná díla v podobě originálů, nákresech i kopiích.¹⁰⁶

První instalace archeologické sbírky proběhla roku 1843 v prostorách Šternberského paláce na Hradčanech. Výstavním plánem byl pověřen kustod oddělení umělecké archeologie Josef Vojtěch Hellich (1807 – 1880) a redaktor Časopisu Národního musea Jan Erazim Vocel (1803 – 1871), který sbírku později přesunul do prostor Nosticova paláce v ulici Na příkopě.¹⁰⁷ Katalog, který byl k této druhé instalaci vytvořen, zaznamenává již exponáty a také odlitky, které jsou součástí i dnešní expozice lapidária.¹⁰⁸ Na další rozšíření výstavního prostoru muselo Muzeum

čekat až do roku 1890, kdy byly sbírky přesunuty do nové budovy Národního muzea od architekta Josefa Schulze (1840 – 1917). Avšak nová stavba nenabízela prostory pro objemné exponáty lapidária, které tak musely být vystavené na nádvoří. Obrat k lepšímu nastal až při realizaci Výstavy architektury a inženýrství, uspořádané na pražském výstavišti roku 1898, kde se prezentovaná expozice památek starého stavitelství, stala jádrem Lapidária Národního muzea. Významnou úlohu při prosazování expozice památek starého stavitelství sehrál Bohumil Matějka (1867 – 1909), který propagoval vytvoření prostoru pro „*součásti monumentálních bouraných nebo restaurovaných budov.*“¹⁰⁹ Podle Matějкова návrhu byly součástí expozice pozdější sbírky originální díla, sádrové odlitky, doplněné o grafické reprodukce a detailní architektonické nákresy, výkresy a také fotografie. Právě toto složení sbírky mělo specifické postavení mezi muzei obdobného typu ve světě. Matějka konkrétně uvedl příklad instituce, které je složeno pouze z originálních památek, což je případ Musée Cluny v Paříži, a na druhé straně muzea, které je koncipováno pouze z odlitků, kde zmínil Musée du Trocadéro.¹¹⁰

Jaký byl tedy konkrétní význam vytvořené sbírky? Odlitky, mají charakter především studijní a nemohou tak plně poskytnout umělecký dojem, který nabízí originální dílo. Nicméně kopie děl prezentované společně s nákresy, grafickými listy a fotografiemi pomáhají při ucelení vývojové řady, kterou by samotná originální díla nemohla prezentovat v plné šíři. Teprve takovýto celek poskytuje vhodné zázemí pro pochopení originálního díla v jeho úplném kontextu. Hlavním důvodem pro vznik lapidária byla především touha zachovat zlomky zničených nebo zmizelých uměleckých děl, jako doklad minulosti. Bylo to místo piety, prostor, kde se ukládaly pozůstatky puristické slohové očisty, která zasáhla celou řadu architektonických a sochařských památek. Také zde končila díla, která by jinak byla pohlcena v důsledku požadavku na přestavbu historických částí měst. Ve sbírce

se rovněž ocitly exempláře, které ve společnosti ztratily na významu a to ať už z důvodů politických, náboženských nebo národnostních.¹¹¹ Pozdější důvody, které se postaraly o přírůstky do sbírky, byly zapříčiněné především cílenými pracemi na vykopávkách a ochrana památek, kterým by jinak hrozila újma vlivem přírody nebo úmyslným poškozením. V takovémto případě se originální dílo uložilo do lapidária a na původní místo byly osazeny výdusky. Těmito způsoby přírůstku se rovněž „*ethicky mění významové jádro lapidaria: zamýšlejí z počátku uchovávat a zachraňovat to, co sklony doby rušily a ničily – proto mohlo být nazváno poněkud rozcitlivěle „hřbitovem plastik“, bude nám dnes svědectvím péče a lásky k našim vzácným uměleckým i historickým památkám minulosti.*“¹¹²

O rozvoj sbírek nově vzniklého lapidária se postaral sám Matějka, který jej obohatil o vlastní výkopy, dále to byly dary, které muzeu obdrželo v době, kdy se pracovalo na chrámu sv. Víta, z Kutné Hory a dalších významných míst. Veřejnosti se sbírka otevřela až roku 1905, tedy téměř sto let od založení Národního musea. Za dalších pět let byla sbírka lapidária téměř ve své konečné podobě. V následujících letech, přerušovaných obdobím válek, se měnila pouze podoba instalace, v závislosti na osobním vkusu představenstva lapidária, a sbírka se doplňovala o odlitky nově vznikajících děl.

9.2 Brno, Lapidárium Muzea města Brna

Lapidárium Muzea města Brna disponuje sbírkovým fondem téměř osmi set artefaktů. V současné době není možné sbírku uceleněji prozkoumat, neboť exponáty nejsou uloženy na jednom místě a přístup k většině z nich není možný. Informace týkající se bližších údajů o sbírce jsou získány především z interních záznamů muzea.

Historie sbírky sahá do přelomu 19. a 20. století, kdy se do městských sbírek ukládaly náhrobky a náhrobní kříže ze zrušených městských hřbitovů, v pozdějších letech pak přibyly fragmenty sochařských a architektonických děl, objevených během archeologických průzkumů, a v neposlední řadě také díla, kterým lapidárium poskytlo útočiště před opakovaným ničením vandalů. Drtivou většinu sbírky však tvoří fragmenty získané během rozsáhlých sanačních prací v Brně.

Roku 1908 se sbírka poprvé představila veřejnosti a to v prostorách křížové chodby a sálů dominikánského kláštera. Období počátku století představovalo pro prezentaci sbírky příklon k romantismu, kdy se koncepce muzea trochu ztrácela ve změti kovových předmětů, dřevěných soch, malované rakvi a četného množství kamenných fragmentů a sádrových odlitků. Za instalaci zodpovídal Leopold Mazur.

K podstatnému rozšíření a následné reinstalaci sbírek došlo až mezi počátkem dvacátých a koncem třicátých let 20. století. Do lapidária přešel fond kamenosochařství a kamenického řemesla Zemského muzea v Brně. Novou instalací byli pověřeni Zoroslava Drobná (1907 – 1988) a architekt Josef Polášek (1899 – 1946), kteří odstranili původní nesourodé prvky a pro novou instalaci přistoupili k prezentaci chronologicky a slohově propojených celků, což plně korespondovalo s francouzským příkladem muzea. S novou expozicí byl důraz kladen také na doprovodnou

dokumentaci, kdy stručné popisky nahradil první a dosud jediný tištěný odborný katalog.

Následný vývoj lapidária s sebou přinesl stagnaci sbírky a její vynucený přesun do skladů na Špilberku. Obrat nastal počátkem let devadesátých, kdy se rozhodlo, že sbírky budou instalovány v rekonstruovaných prostorách bývalých špilberských vodojemů, kde je od roku 2001 část sbírkového fondu prezentovaná návštěvníkům.

Muzeum, které shromažďuje sbírky původních kamenných detailů, ale zároveň také modely a sádrové odlitky, má neocenitelnou dokumentární hodnotu, neboť, jako v řadě jiných muzeí, byly odlitky sejmuty z původních děl, která dnes již neexistují nebo jsou v tristním stavu. Jiným případem jsou také odlitky fragmentů a děl, které by jinak zůstaly pozorovateli těžko dostupné k bližšímu zkoumání. Sbíрка je především ukázkou řemeslného umu kameníků a kamenosochařů.

9.3 Olomouc, Lapidárium Vlastivědného muzea

Fond lapidária Vlastivědného muzea představuje významný soubor kulturních památek, které z větší části tvořily součást historických a uměleckých objektů Olomouce z období 12. až 19. století. Najdeme zde jak sbírkové kusy, tak duplikáty děl, nevýznamné fragmenty, odlitky a další méně významné předměty. Důležitou součástí z hlediska množství i umělecko-historické hodnoty jsou také fragmenty získané při archeologickém výzkumu v areálu Přemyslovského paláce v Olomouci. Sběrka v lapidáriu dosud čeká na své obsáhlejší zpracování, které by navázalo na bádání správkyň fondu Ivany Bortlové. Dokumenty týkající se sbírek lapidária tvoří neucelený konvolut jednotlivých spisů, které k sobě nemají bližší vztah.

Historii sbírky lze vypořádat podle údajů o původu fondu. První přírůstky, které tvořily jádro Muzea hlavního města Olomouce, které bylo založeno roku 1924, pocházejí z tehdejšího Umělecko - průmyslového muzea Fr. Josefa již z roku 1873. O rozšíření sbírky se zasloužilo také Historické muzeum, které přispívalo exponáty od roku 1879 a od roku 1908 také fond Přírodovědného muzea. Následně roku 1951 dochází ke sloučení Muzea hlavního města Olomouce s Vlastivědným spolkem muzejním, což dává vzniknout současnému Vlastivědnému muzeu, které v průběhu let několikrát změnilo svůj název, aby se nakonec roku 1990 ustálilo označení Vlastivědné muzeum v Olomouci. V posledních letech sbírkotvorná činnost zcela ustupuje a přírůstky se objevují spíše ojediněle. Sběrky Vlastivědného muzea jsou v současné době velmi zřídka prezentovány, ale podstatná část fondu zůstává uzavřená v depozitářích.

Koncepce lapidária nebyla nikdy blíže definována. Lapidárium představuje shromaždiště fragmentů, které dosud

nebyly prezentovány jako muzejní expozice s vlastním charakterem.

Na významu sbírky dnes přidává také skutečnost, že většina architektury, jejíž torza lapidárium vystavuje, již ve většině případů neexistuje a to v důsledku přirozeného či uměleckého vývoje města.

9.4 Hostinné, Galerie antického umění

Galerie antického umění v Hostinném soustřeďuje unikátní soubor sádrových odlitků kopií antických soch prezentující období 7. století př. n. l. až do dob 2. století n. l., vytvořených podle originálů, se snahou o co nejvěrnější repliku původní skulptury imitující materiál, barevnost i strukturu. Galerii dnes najdeme v prostorách bývalého františkánského kostela Blahoslavené Panny Marie Neposkvrněného početí v Hostinném, bývalém městě Valdštejnů.

Historie sbírky dosud nebyla podrobně zpracována jako celek a tak bádání vychází z pramenů a dokumentů, které poskytla sama galerie¹¹³ a také z katalogu odlitků antické plastiky ze sbírek Univerzity Karlovy.¹¹⁴ Vystavené exempláře představují část významné sbírky Univerzity Karlovy, která má svůj základ ve sbírkovém fondu Nosticů. Šlechtická sbírka časem přešla do vlastnictví Společnosti vlasteneckých přátel umění a odtud následně na půdu Univerzity. Roku 1872 byla při Karlo-Ferdinandově univerzitě založena Stolica pro klasickou archeologii, do jejíhož čela stanul Otto Benndorf (1838 – 1907). Tato událost se stala zcela zásadní pro rozšíření sbírky odlitků, na kterou tehdy byly vynaloženy nemalé částky.¹¹⁵ Další akvizice, které obohatily vznikající sbírku, představují drobné odlitky z Bukurešti a Kluže, které Univerzita získala již roku 1878.

Po Benndorfovi nastupuje Eugen Petersen (1836 - 1919), za jehož působení se univerzita dělí na německou a českou část, kdy odlitky připadly ve prospěch německé strany. Roku 1855 dochází k dalšímu významnému zvratu, kdy se Wilhelm Klein (1850 – 1924) dostává do čela Stolice pro klasickou archeologii a sbírka odlitků za jeho doby dosáhne největšího rozkvětu. Klein stál za dalším nárůstem akvizice. Získal vynikající sbírku odlitků od Společnosti vlasteneckých přátel umění, a rovněž se podílel na rekonstrukci řady děl a sestavení sousoší, která se nedochovala

vcelku na jednom místě, ale jejíž části byly roztroušeny po evropských muzeích. Řada těchto rekonstrukcí je dodnes kladně přijímána a prezentována v odborné literatuře z vystavených exponátů v Hostinném. Při rekonstrukcích Klein spolupracoval také s Josefem Myslbekem a jeho žáky.

Česká část univerzity dostala většího významu právě až opětovným sloučením obou univerzit. Sběrka, instalovaná zpočátku v prostorách Klementina, musela ustoupit knihovně a zaujala tak místo na zámku Hrubý Rohovec u Turnova, kde našla útočiště až do roku 1965, kdy se plánovalo zrušení sbírky. Po nouzovém řešení uložení sbírky v průjezdu zámku a na Dlaskově statku v Dolánkách, obdržela fakulta nabídku umístit sbírku do františkánského kostela v Hostinném, který tak unikl plánované demolici. Od roku 1969 sbírka odlitků antického umění našla své stálé místo.

Hodnota sbírky dnes tkví především v tom, že předlohy řady odlitků jsou v současnosti již zničeny nebo úplně ztraceny. Zároveň je u nás ojedinělým příkladem uceleného obrazu vývoje antického sochařství mapující období téměř 900 let.

10. Závěr

Předkládaná diplomová práce, úzce zaměřená na Muzeum francouzských památek, respektive na galerii odlitků, odhalila v tématu řadu otázek, na které se z větší části pokusila reagovat.

Jeden z nejzásadnějších momentů práce představovalo pochopení a definování koncepce, která muzeum provázela od jeho prvopočátku až do současnosti. Zajímavou skutečností se stává konfrontace Viollet-le-Duca (1814 – 1879) s dalšími výraznými osobnostmi dějin umění. Ačkoliv východiskem pro toto zkoumání se stala francouzská literatura, objektivně lze říci, že le-Duc, jako teoretik na poli dějin umění, nezůstával pozadu oproti zahraničním kolegům. Své postřehy promítal do koncepce muzea, která se však nemohla nikdy zcela naplnit. Neocenitelným pramenem, o který se lze jednoznačně opřít, se staly rukopisy le-Ducových manifestů, ve kterých jasně definoval své myšlenky.

U dalších osobností, spojených se zásadními změnami ve vedení instituce, bylo přihlédnuto k dosavadnímu bádání francouzských kolegů, kteří se otázce Muzea francouzských památek věnují do hloubky. Zároveň bylo nutné tuto literaturu konfrontovat s dobovým tiskem a jinými písemnými prameny, které vnášejí objektivitu do tak trochu jednostranného pohledu.

Další otázkou, která musela být zodpovězena, bylo definování přístupu Viollet-le-Duca, který zvítězil při tvorbě nového muzea. Vzhledem k tomu, že le-Duc představuje osobnost teoretika a praktikujícího architekta - restaurátora v jednom, na tuto otázku nelze najít jednoznačnou odpověď. Le-Duc z pozice architekta, zastávající hlavní myšlenky purismu, nutně prolíná přístup badatele, teoretika a restaurátora. Obě tyto polohy měly za cíl najít identitu francouzského umění a období jeho vrcholu, ale zároveň každá z částí jeho osobnosti vnesla do muzea specifické požadavky. Jako teoretik se projevil při snaze konfrontovat díla francouzská s antickými. Na druhé straně

puristická tendence se projevila ve výběru francouzských děl pro chystanou expozici. Bádání se opět opřelo o francouzské prameny, které však často nemluvily jednoznačně.

V neposlední řadě se v práci objevila snaha postihnout české analogie francouzského muzea. Kapitola, která se zpočátku zdála méně komplikovaná, s ohledem na domnělou lepší dostupnost literatury, se vzápětí ukázala jako nesmírně složitá. Nejenom, že zásadní literatura je ojedinělá, respektive v řadě příkladů zcela chybí, ani přístup k samotným památkám není samozřejmý. Ačkoliv máme sbírky plné odlitků, které by mohly vytvořit stejně kvalitní muzeum, jakým je pařížská instituce, tyto fondy zatím čekají na své zpracování, které by si zasloužilo samostatné bádání. Většina sbírek je roztroušena po depozitářích a zájem o ně se objeví jen zcela výjimečně. I když tato práce nemůže sloužit jako pevný základ pro bádání v této oblasti, může být alespoň důvodem k zamyšlení, jaké tato problematika skýtá možnosti, které by stálo za to prozkoumat.

Při práci byla použita dostupná literatura, především ze zahraničních zdrojů, nicméně ani tato není jistě zcela vyčerpávající, a tak je otevřena možnost dalšího, hlubšího bádání, které by se již blíže zaměřilo na jednotlivé otázky, které práce otevřela. V případě navázání na předkládanou diplomovou práci by bylo vhodné zohlednit dění ve sledovaném období mimo francouzské území. Vzájemnou komparací různých systémů by se mohlo dosáhnout zajímavých zjištění.

11. Literatura

11.1 Prameny

- Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée appartenant aux divers centres d'art et aux diverse époques*. (1. rapport), Paris 1879. (zdroj BnF, Gallica, bibliothèque numérique)
- Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*. (2. rapport), Paris. (zdroj BnF, Gallica, bibliothèque numérique)

11.2 Použitá literatura

- Marie-Paule Arnauld, Huit siècles d'architecture, *Connaissance des Arts*, 2007, s. 19 – 28.
- Laureát Baridon, *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, Paris 1996.
- Germain Bazin, Viollet le Duc et la science de l'art, in: *Actes du Colloque International*, Paris 1980, s. 127 – 130.
- Patrice Béghain, *Victor Hugo, guerre aux démolisseurs*, Paris 1997.
- Françoise Bercé, *Les premiers travaux de la commission des monuments historiques, 1837 – 1848. Procès-verbaux et relevés d'architectes*, Paris 1979.
- Françoise Bercé, *La correspondance Mérimée – Viollet-le-Duc*, Paris 2001.
- Martin Bressani, *Sciences, histoire et archéologie sources et généalogie de la pensée organiciste de Viollet-le-Duc*, Lille 1997.

- Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, Paris 1887.
- Louis Courajod – Paul Frantz – Julien Marceau, *Musée de sculpture comparée (moulages). Palais du Trocadéro: catalogue raisonné publié sous les auspices de la Commission des monuments historiques*, Paris 1892.
- Vladimír Denkstein – Zoroslava Drobná – Jana Kybalová, *Lapidarium Národního musea : Sbírka architektonického sochařství IX. až XIX. Století*, Praha 1958.
- Paul Deschamps, *Le musée de sculpture comparée, Congrès archéologique de France*, Paris 1934, sv. I, s. 381 – 410.
- Paul Deschamps, *Bulletin des amis du Louvre*, Paris 1939.
- Paul Deschamps – François Souchal – Marc Thibout, *Monuments français: Palais de Chaillot*, Paris 1965.
- Camille Enlart – Jules Roussel (ed.), *Catalogue général du Musée de Sculpture comparée au Palais du Trocadéro (Moulages)*, Paris 1910.
- Camille Enlart – Jules Roussel (ed.). *Catalogue Général, Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, Paris 1928.
- Rune Frederiksen – Eckart Marchand (ed.), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin 2010.
- Victor Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris 1928.
- Louis Gonse, *Le musée des moulages au Trocadéro*, *Gazette des Beaux-Arts* XXVI, 1882, č. 301, 1. 7., s. 60 – 72.

- Paul Gout, *Viollet-le-Duc, sa vie, son oeuvre, sa doctrine*, Paris 1914.
- Jan Hlavatý, Archeologické sbírky Musea království Českého, *Památky archeologické II*, Praha 1857, s. 185.
- Nicolas Chaudun, *Le Musée des monuments français. Cité de l'architecture et du patrimoine*, Paris 2007.
- V. Křížek, Archeologické sbírky Musea království Českého, *Památky archeologické I*, Praha 1855.
- Jana Kybalová, *Národní museum Lapidarium*, Praha 1954.
- Christa von Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Vaise: griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin 1985.
- Jean-Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris 1994.
- Jean-Michel Leniaud, *Les archipels du passé: le patrimoine et son histoire*, Paris 2002.
- Bohuslav Matějka, Historické oddělení na výstavě architektury a inženýrství v Praze 1898 a zřízení musea technického. *Zprávy spolku archeologického a inženýrského v království Českém XXXII*, 1898, s. 105.
- L. Chamson-Mazauric, *L'inventaire du Musée Napoleon au Louvre*, Paris 1959.
- Jean-Paul Midant, *Au Moyen Age avec Viollet-le-Duc*, Paris 2001.
- Jean-Claude Mossière, Les musées des moulages, in: *la Lettre de l'OCIM*, 1996, č. 44, s. 10 – 13.

- Jean-Marie Perkuse de Montclos, Observations sur le patrimoine français, *Revue de l'Art*, 1993, č. 1, s. 11 – 16.
- František Palacký, Čeho jest třeba Českému Museu, *Spisy drobné III*, Praha 1903.
- Dominique Poulot, *Musée et muséologie*, Paris 2009.
- Léon Pressouyre (ed.), *Viollet-le-Duc et la sculpture* (kat. výst.), Paris 1980.
- Sylvia Pressouyre, Les fontes de Primatice à Fontainebleau, in: *Bulletin monumental*, 127, 1969, s. 223 – 239.
- Roland Recht, Le Moulage et la naissance de l'histoire de l'art, In: Du Patrimoine (ed.), *Le Musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne*. 2001, s. 46 – 53.
- Jules Roussel, *Le Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, Paris 1923.
- Jules Roussel, *Musée de Sculpture Comparée. La sculpture française*, Paris 1930.
- Emile Artur Soldi, *Les Arts Méconnus: Les Nouveaux musées du Trocadéro*, Paris 1881.
- Marius Vachon, Le musée de la sculpture comparée au Trocadéro, *Gazette des Beaux-Arts XXI*, 1880, č. 271, 1. 1., s. 87 – 90.
- Eugène Viollet-le-Duc, *Du style gothique au XIX^e siècle*, Paris 1846.
- Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris 1863.

- Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris.
- Eugène Viollet-le-Duc, *Mémoire sur la défense de Paris*, Paris 1871.
- Eugène Viollet-le-Duc, *De la décoration appliquée aux édifices*, Paris 1880.
- Odilie Welfelé, Moulage, mode d'emploi, *Connaissance des Arts*, 2007, s. 30 – 31.
- Johan Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku – Stati*, Praha 1986
- Faut-il détruire se moulages, in: *Revue de l'Art*, 1992, č. 1. s. 5 – 9.
- Musée des Monuments français, dossier documentaire sur le musée de Sculpture comparée, *L'Écho de Paris*, 30. 8. 1908

13. Seznam vyobrazení

- 1.** Muzeum francouzských památek, Palác Chaillot, křídlo Paris, Jean-François Bodin (2007).
- 2.** Palác Chaillot, křídla Paris a Passy, Jean-François Bodin (2007).
- 3.** Palác Chaillot, Jacques Carlu – Léon Azéma – Louis-Hippolyte Boileau (1935).
Foto: Cité de l'architecture et du patrimoine.
- 4.** Palác Chaillot, Jacques Carlu – Léon Azéma – Louis-Hippolyte Boileau (1935).
- 5.** Palác Chaillot, centrální část v průhledu Eiffelovy věže, 1888.
Foto: Jacques Boyer – Roger Viollet.
- 6.** Palác Trocadéro, Světová výstava 1878, Gabriel Davidoud – Jules Bourdais (1878).
- 7.** Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Davidoud, prostorové řešení (2011).
- 8.** Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Carlu, prostorové řešení (2011).
- 9.** Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Davidoud (2011).
- 10.** Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Davidoud (2011).
- 11.** Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Carlu (2011).

12. Muzeum francouzských památek, galerie nástěnné malby, kaple Saint Julien v Petit-Quevillin, Francie.
13. Muzeum francouzských památek, galerie nástěnné malby, krypta kostela v Tavent, Francie.
14. Muzeum francouzských památek, galerie moderní a současné architektury.
15. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 1, prostorové řešení.
Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.
16. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 2, francouzské umění 13. století a řecké umění 5. století p. n. l., prostorové řešení.
Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.
17. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 3, francouzské umění 14. – 15. století a umění řecké, prostorové řešení.
Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.
18. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 4, francouzské a italské umění 16. toletí, prostorové řešení.
Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.
19. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 5, umění 16. – 18. Století, prostorové řešení.
Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.

20. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 6/1, francouzské umění 12. století, prostorové řešení. Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.
21. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 6/2, francouzské umění 13. – 16. století, prostorové řešení. Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.
22. Muzeum srovnávacího sochařství, křídlo Paris, prostorové řešení. Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.
23. Tzv. Výběrčí kaple (Recevrresse), bazilika Notre-Dame, Avioth, sádrový odlitek, Édouard Pouzadoux, 1862, ve sbírce od roku 1899. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.04773.
24. Tzv. Výběrčí kaple (Recevrresse), bazilika Notre-Dame, Avioth, počátek 15. století.
25. Tzv. Výběrčí kaple (Recevrresse), bazilika Notre-Dame, Avioth, počátek 15. století. Reprodukováno z : Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, sv. 2, s. 452.
26. Mojžíšova studna (Puits de Moïse), kartouze Champmol, Dijon, sádrový odlitek, Jules Fontaine, 1840, ve sbírce od roku 1880. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.00107.
27. Mojžíšova studna (Puits de Moïse), kartouze Champmol, Dijon, Claus Sluter – Claus de Werve, 1395 – 1505.

28. Portál klášterního kostela Saint-Pierre, Moissac, poslední soud, sádrový odlitek, Alfred Barrion, 1840, ve sbírce od roku 1880. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.00027.
29. Portál klášterního kostela Saint-Pierre, Moissac, poslední soud, 1120 - 1130.
30. Hlavní portál nartexu, Pašije, bazilika Sainte-Marie-Madeleine (1125 - 1130), Vézelay, sádrový odlitek, J. A. Corbet, 1840, ve sbírce od roku 1881. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.00125.
31. Hlavní portál nartexu, Pašije, bazilika Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, 1125 - 1130.
32. Portál Saint-Jean (1240), katedrála Notre-Dame, Rouen, sádrový odlitek, Édouard Pouzadoux, 1862, ve sbírce od roku 1894. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.02177.
33. Portál Saint-Jean, katedrála Notre-Dame, Rouen, 1240.
34. Kladení do hrobu (1430 - 1512), klášterní kostel Saint-Pierre, Solesmes, sádrový odlitek, Édouard Pouzadoux, 1875, ve sbírce od roku 1893, dokončeno roku 2005. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.02148.
35. Kladení do hrobu, klášterní kostel Saint-Pierre, Solesmes, dílna Michela Colombe, 1430 - 1512.
36. Galerie antického umění v Hostinném.
37. Lapidárium Národního muzea v Praze

14. Obrazová dokumentace



1. Muzeum francouzských památek, Palác Chaillot, křídlo Paris, Jean-François Bodin (2007).



2. Palác Chaillot, křídla Paris a Passy, Jean-François Bodin (2007).



3. Palác Chaillot, Jacques Carlu – Léon Azéma – Louis-Hippolyte Boileau (1935).

Foto: Cité de l'architecture et du patrimoine.



4. Palác Chaillot, Jacques Carlu – Léon Azéma – Louis-Hippolyte Boileau (1935).

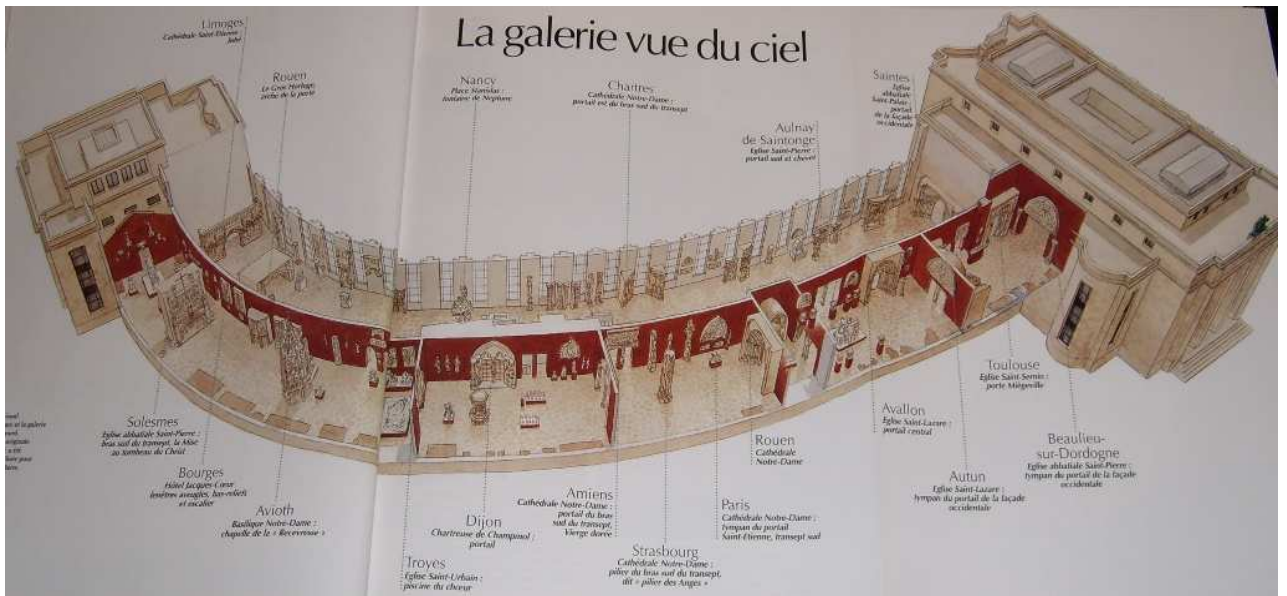


5. Palác Chaillot, centrální část v průhledu Eiffelovy věže, 1888.

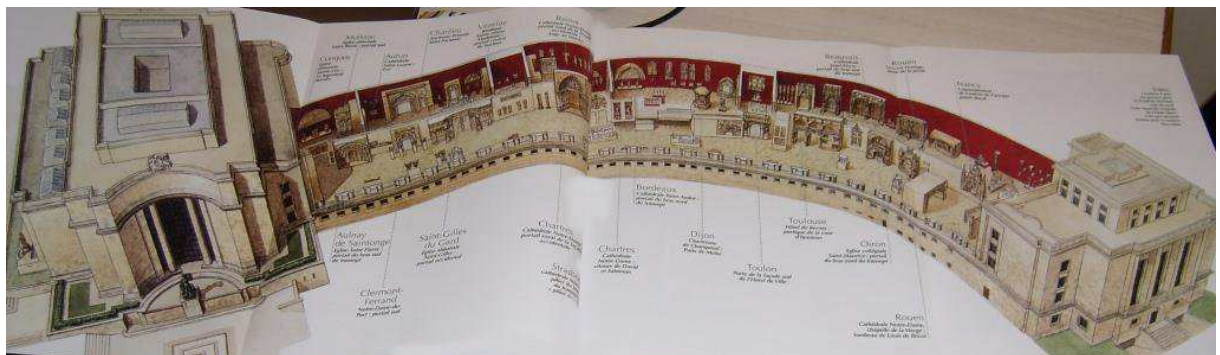
Foto: Jacques Boyer – Roger Viollet.



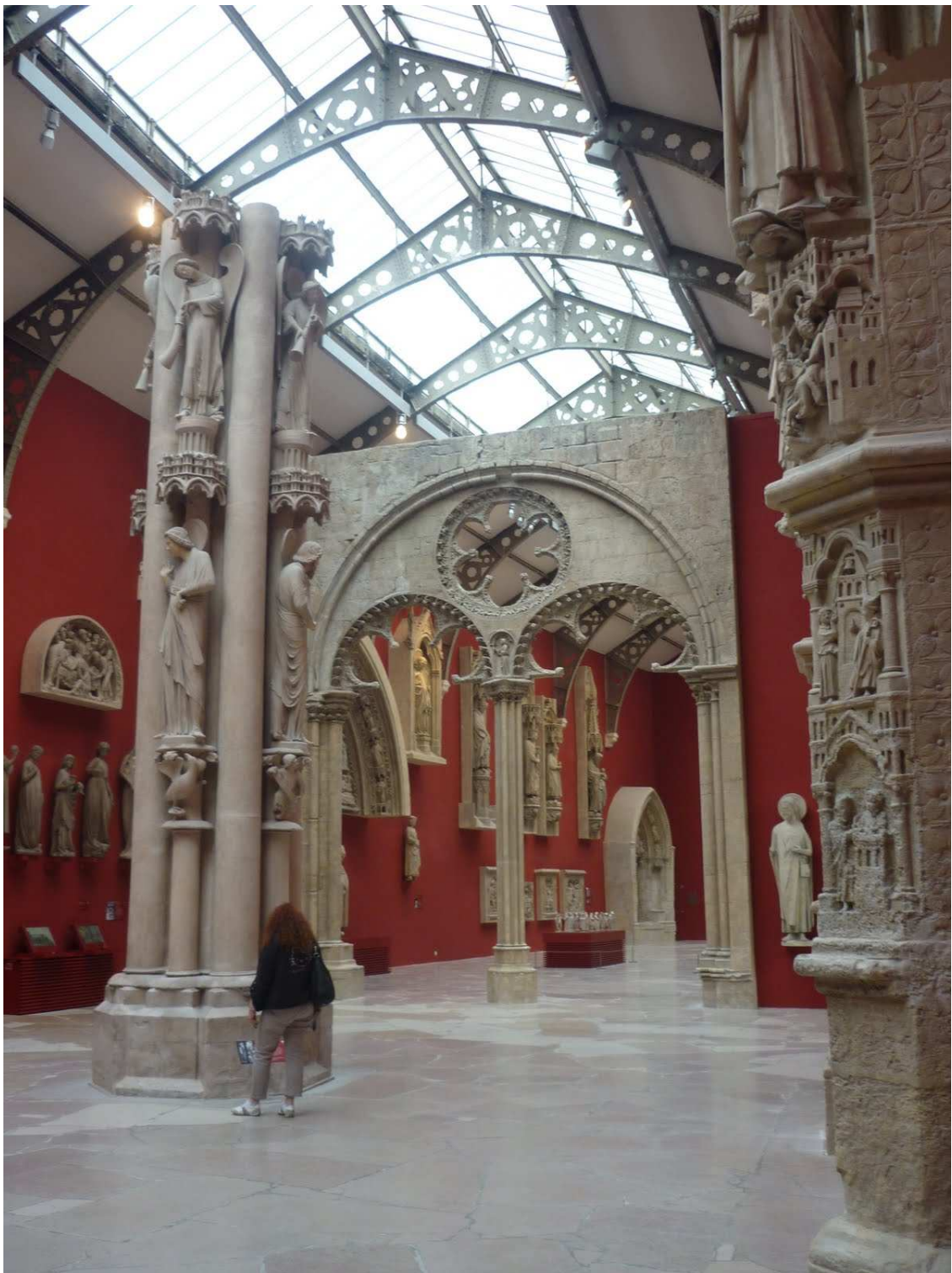
6. Palác Trocadéro, Světová výstava 1878, Gabriel Davidoud – Jules Bourdais (1878).



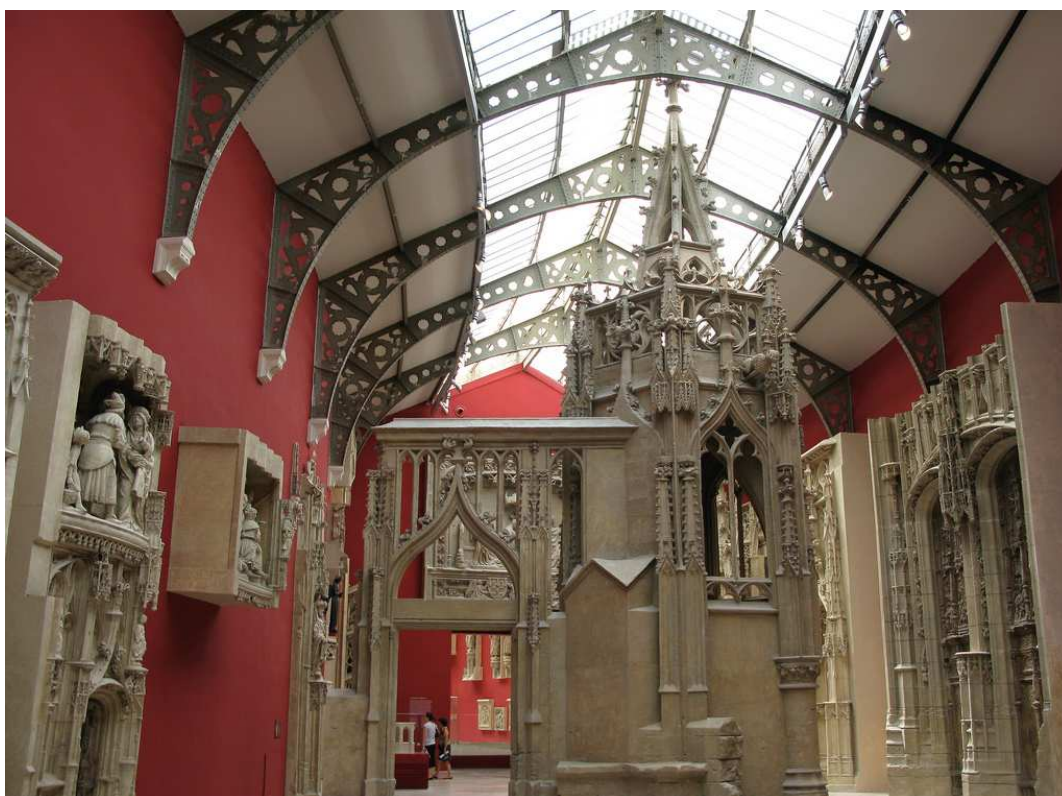
7. Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Davidoud, prostorové řešení (2011).



8. Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Carlu, prostorové řešení (2011).



9. Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Davidoud (2011).



10. Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Davidoud (2011).



11. Muzeum francouzských památek, sbírka odlitků, galerie Carlu (2011).



12. Muzeum francouzských památek, galerie nástěnné malby, kaple Saint Julien v Petit-Quevillin, Francie.



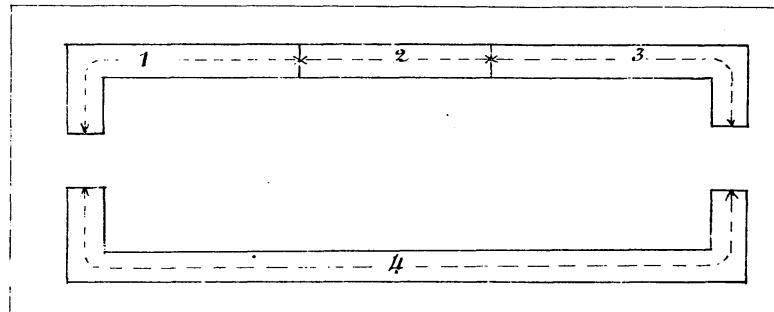
13. Muzeum francouzských památek, galerie nástěnné malby, krypta kostela v Tavent, Francie.



14. Muzeum francouzských památek, galerie moderní a současné architektury.

1^{re} Salle.
Époques hiératiques.

Jâlons.



15. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 1, prostorové řešení.

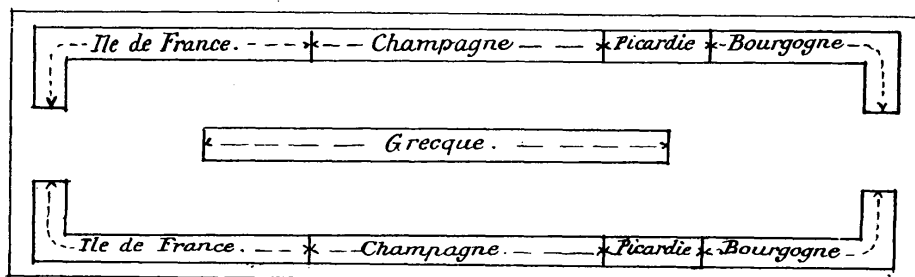
Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.

2^{me} Salle.

Jâlons

Étude de la nature.. Abandon de l'hiératicisme.

XIII^e Siècle - 1^{ère} moitié.

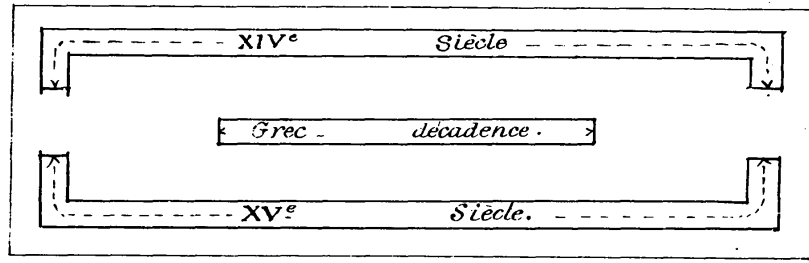


XIII^e Siècle - 2^{ème} moitié.

16. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 2, francouzské umění 13. století a řecké umění 5. století p. n. l., prostorové řešení.

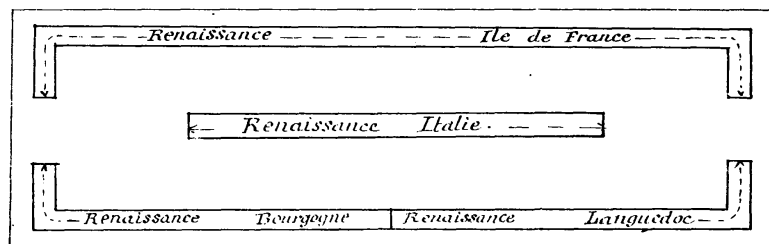
Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.

3^{me} Salle. *Jalons.*
XIV^e et XV^e Siècles



17. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 3, francouzské umění 14. – 15. století a umění řecké, prostorové řešení. Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.

4^{me} Salle. *Jalons*
XVI^{me} Siècle.

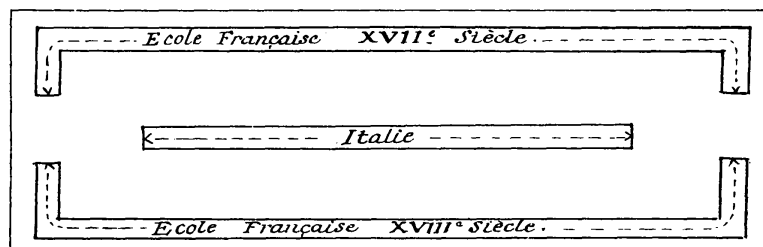


18. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 4, francouzské a italské umění 16. toletí, prostorové řešení. Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.

5^{me} Salle.

Jalons.

Fin de la Renaissance,
XVI, XVII et XVIII^{es} siècles.

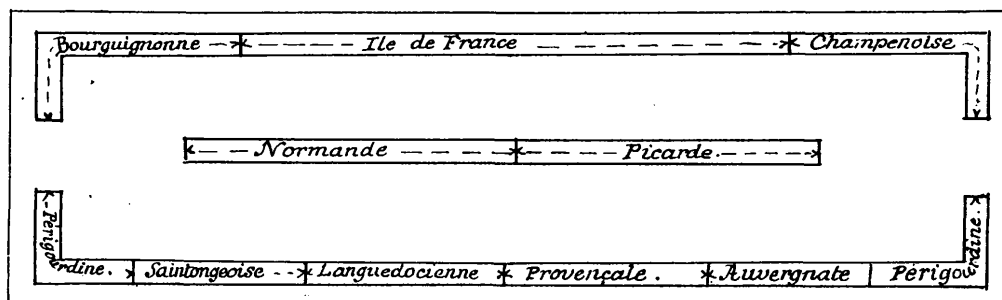


19. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 5, umění 16. – 18. století, prostorové řešení.

Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, Musée de la sculpture comparée, Paris.

6^e Salle¹⁵

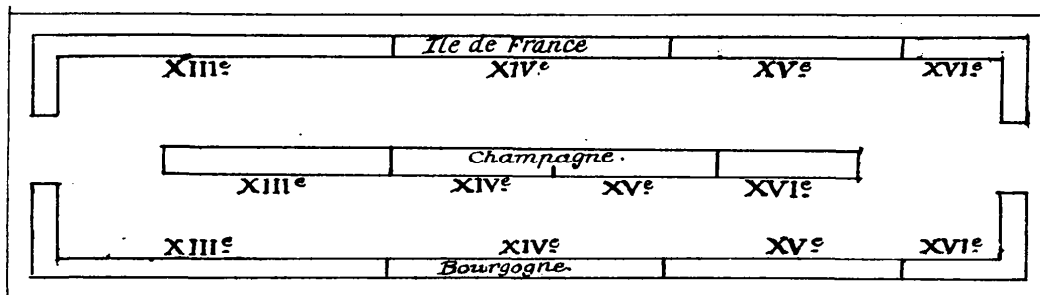
Ornementation sculpture XII^e siècle



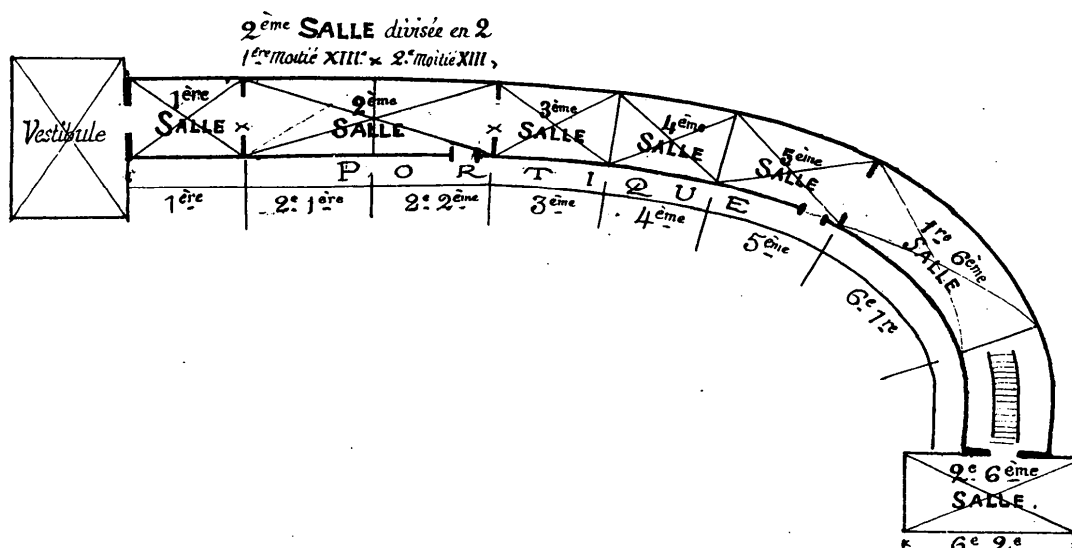
20. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 6/1, francouzské umění 12. století, prostorové řešení.

Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, Musée de la sculpture comparée, Paris.

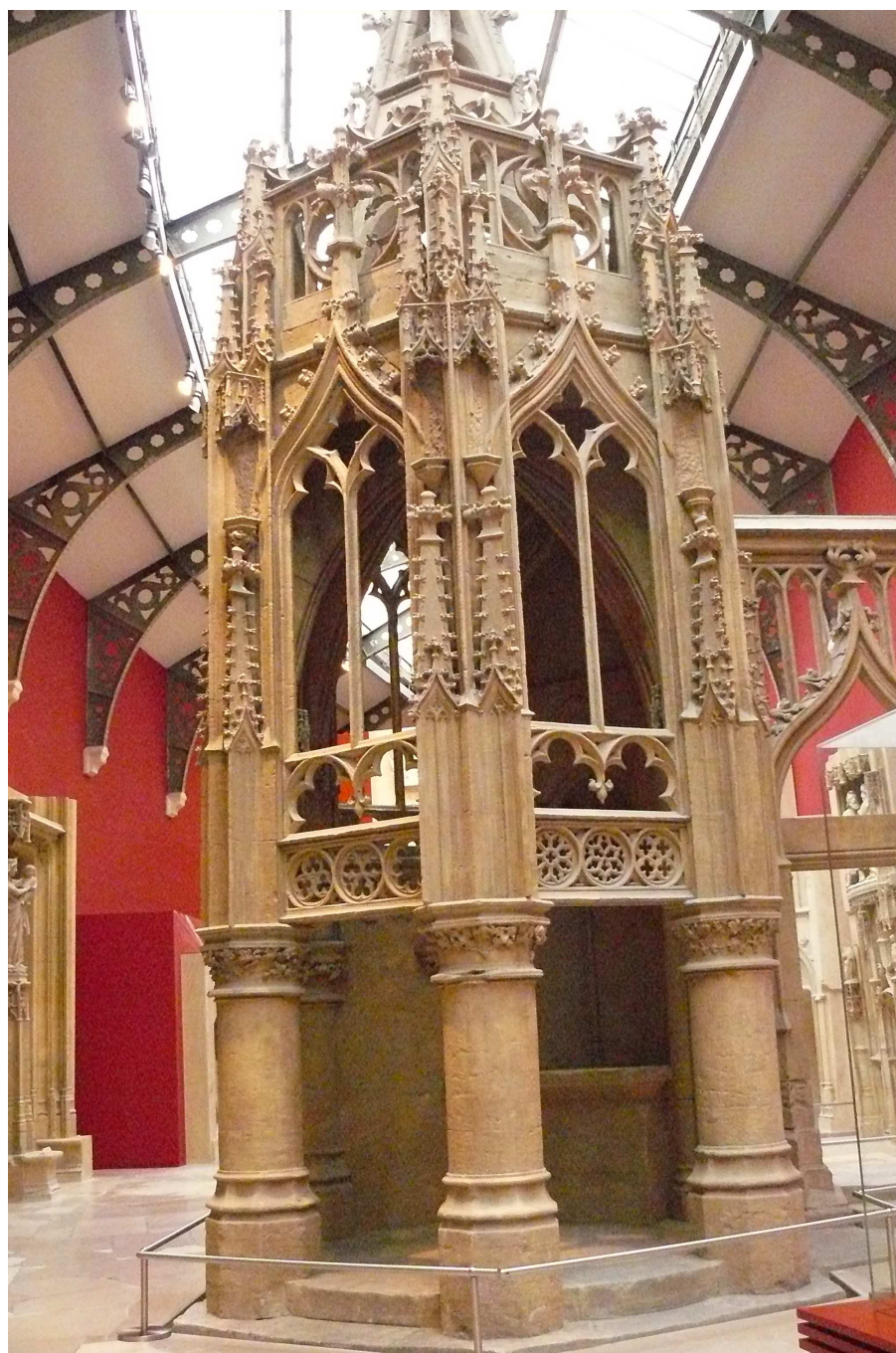
2^e 6^{ème} Salle XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e Siècles



21. Muzeum srovnávacího sochařství, sál č. 6/2, francouzské umění 13. – 16. století, prostorové řešení. Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.



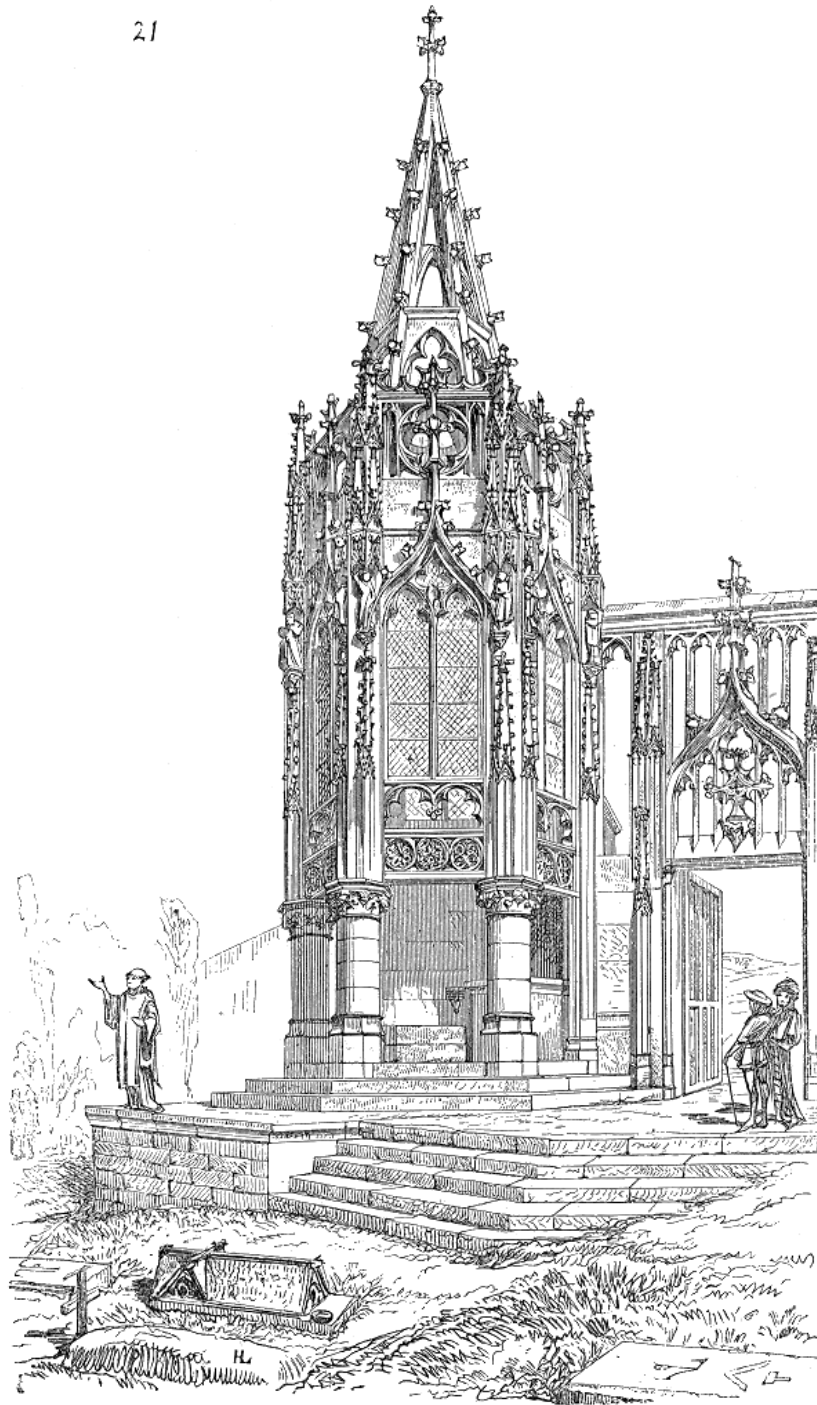
22. Muzeum srovnávacího sochařství, křídlo Paris, prostorové řešení. Reprodukováno z: Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*, Paris.



23. Tzv. Výběrčí kaple (*Recevrresse*), bazilika Notre-Dame, Avioth, sádrový odlitek, Édouard Pouzadoux, 1862, ve sbírce od roku 1899. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.04773.

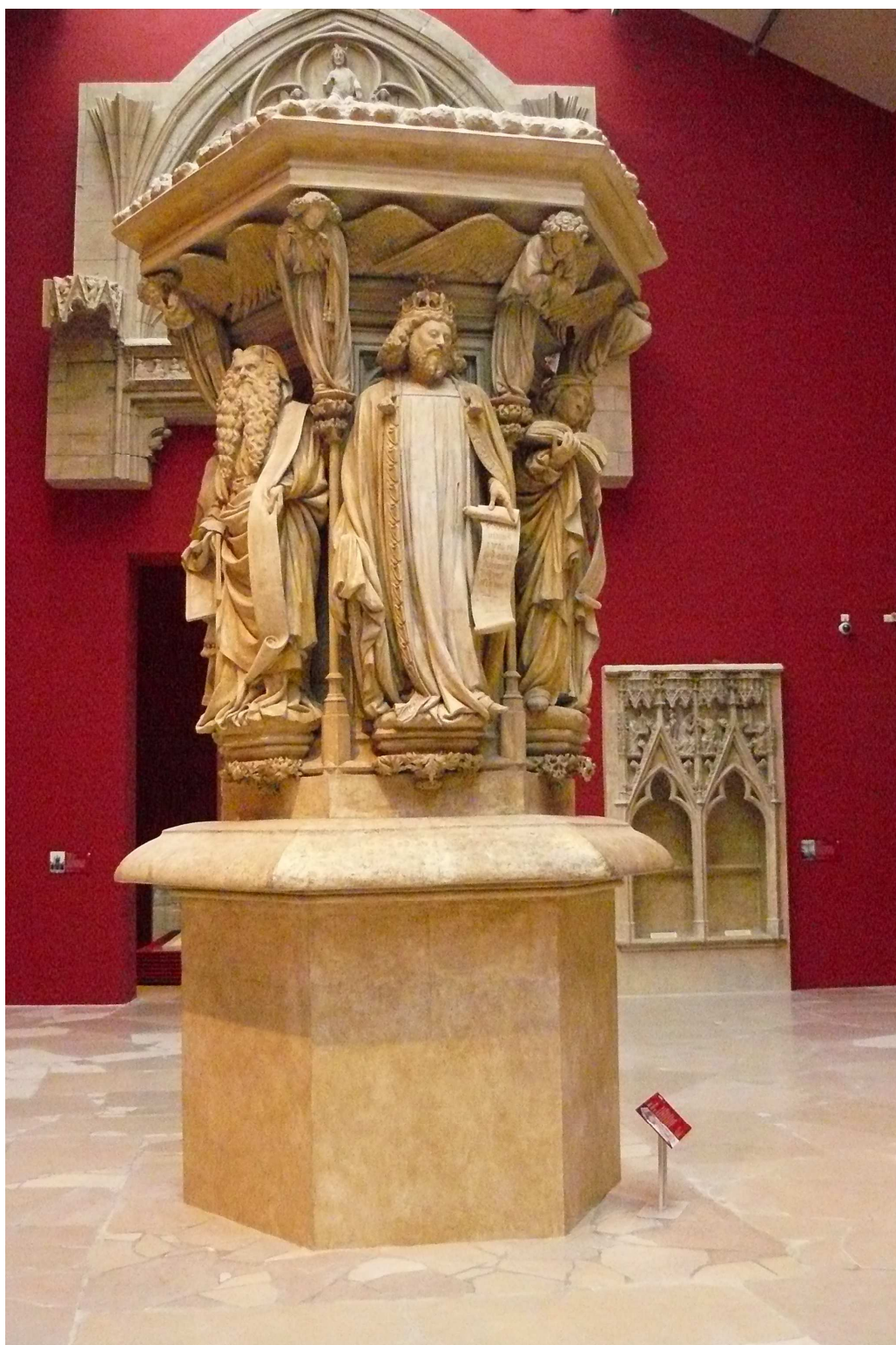


24. Tzv. Výběrčí kaple (*Recevrresse*), bazilika Notre-Dame, Avioth, počátek 15. století.



25. Tzv. Výběrčí kaple (*Recevrresse*), bazilika Notre-Dame, Avioth, počátek 15. století.

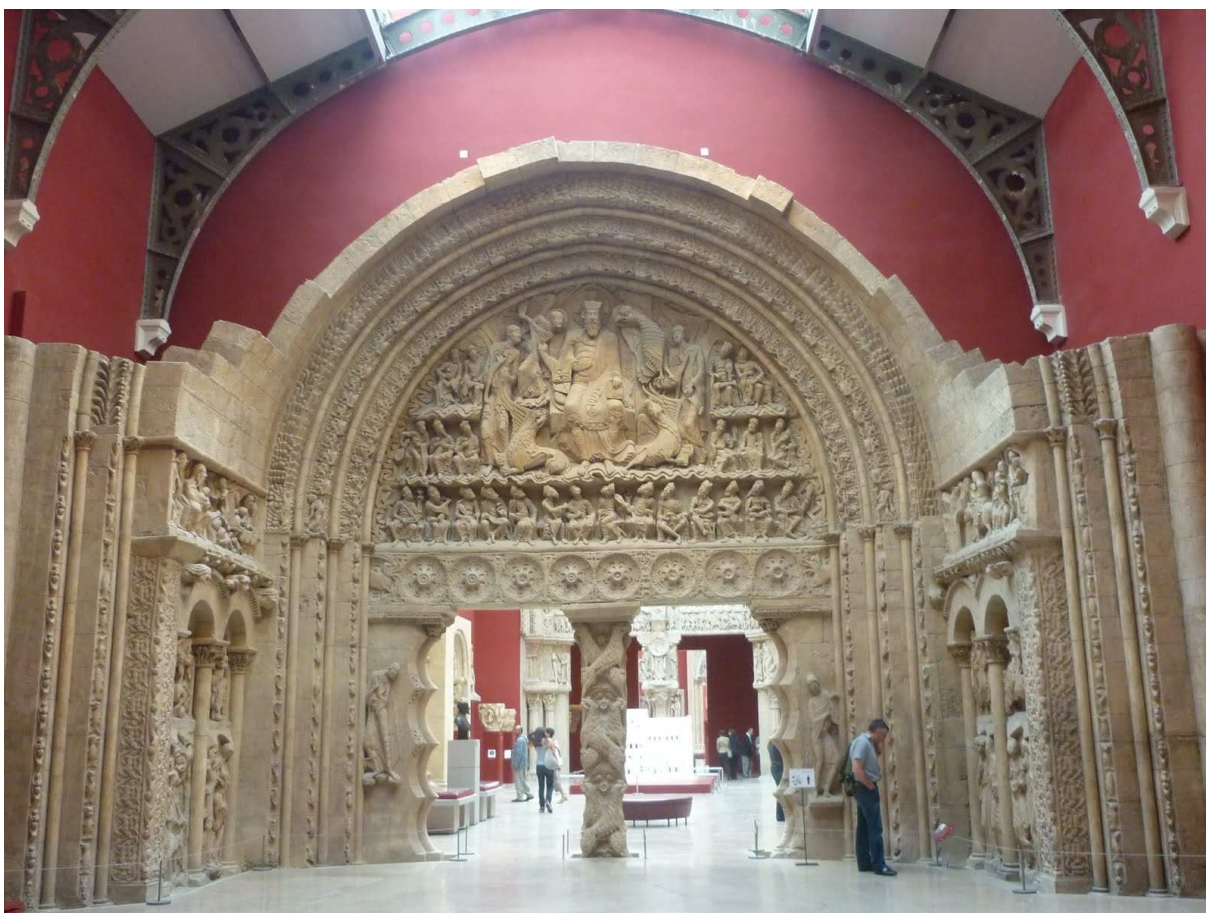
Reprodukováno z : Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, sv. 2, s. 452.



26. Mojžíšova studna (*Puits de Moïse*), kartouza Champmol, Dijon, sádrový odlitek, Jules Fontaine, 1840, ve sbírce od roku 1880. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.00107.



27. Mojžíšova studna (*Puits de Moïse*), kartouza Champmol, Dijon, Claus Sluter – Claus de Werve, 1395 – 1505.



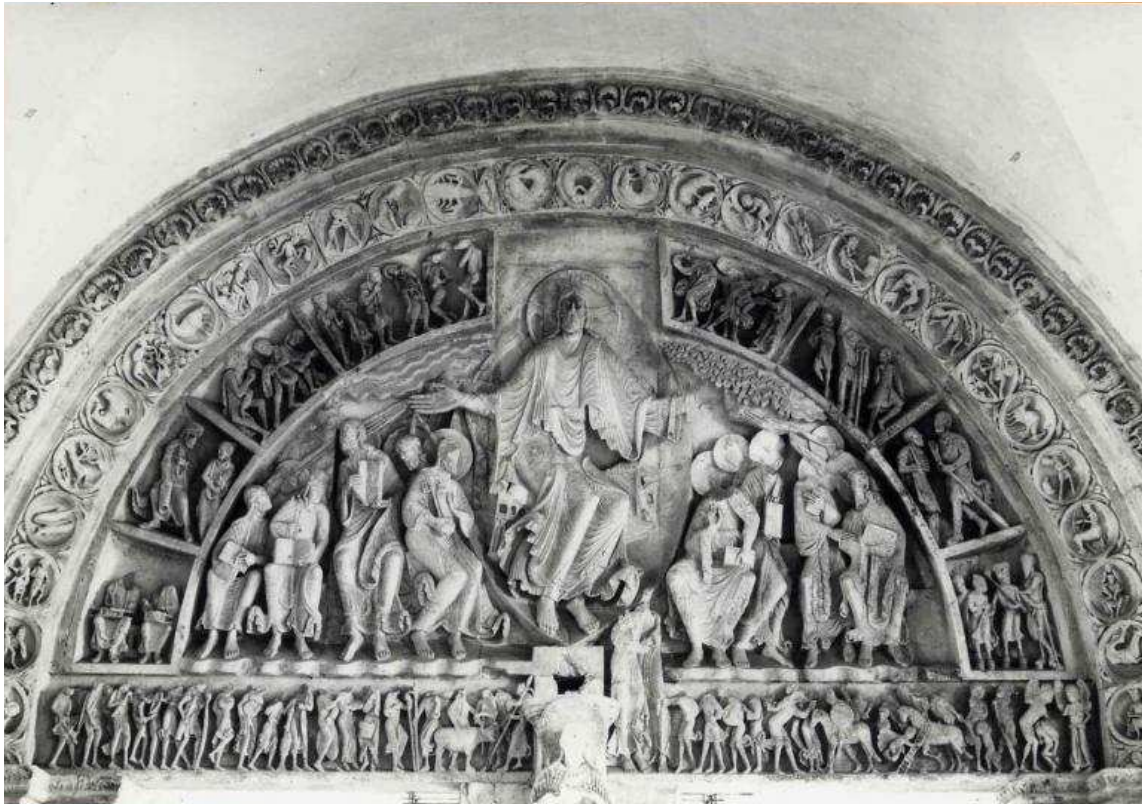
28. Portál klášterního kostela Saint-Pierre, Moissac, poslední soud, sádrový odlitek, Alfred Barrion, 1840, ve sbírce od roku 1880. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.00027.



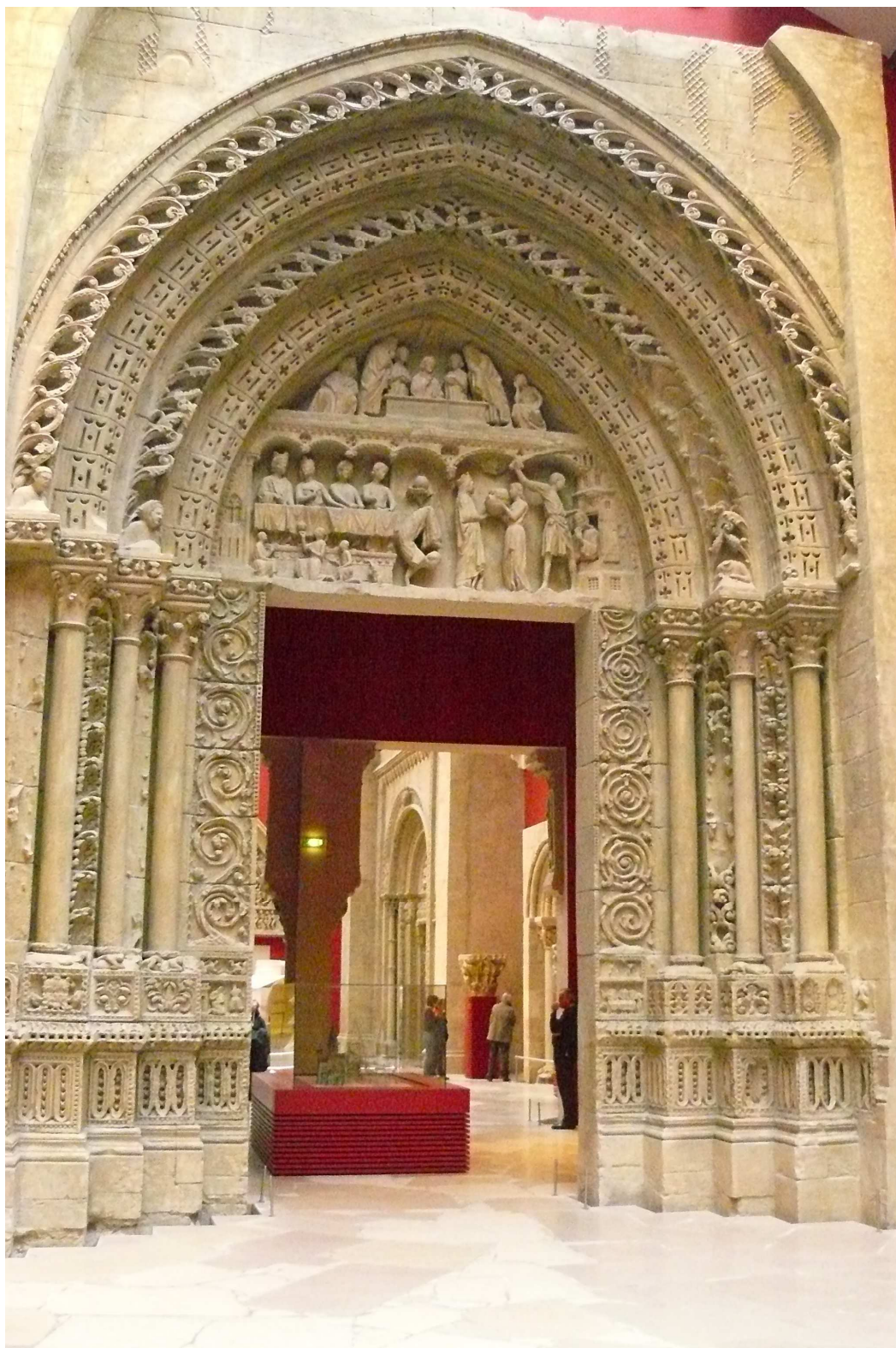
29. Portál klášterního kostela Saint-Pierre, Moissac, poslední soud, 1120 - 1130.



30. Hlavní portál nartexu, Pašije, bazilika Sainte-Marie-Madeleine (1125 – 1130), Vézelay, sádrový odlitek, J. A. Corbet, 1840, ve sbírce od roku 1881. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.00125.



31. Hlavní portál nartexu, Pašije, bazilika Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay, 1125 – 1130.



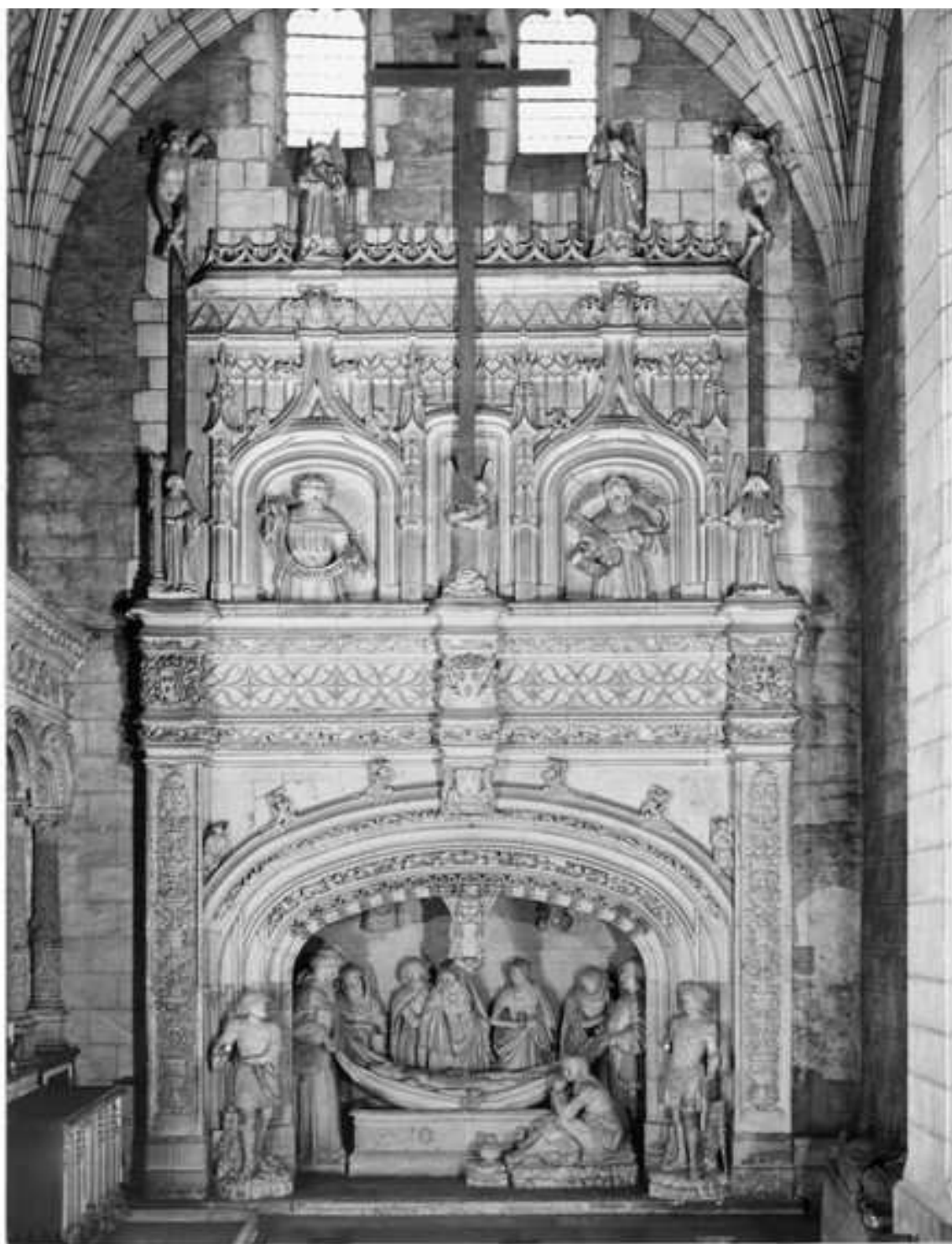
32. Portál Saint-Jean, katedrála Notre-Dame, Rouen, sádrový odlitek, Édouard Pouzadoux, 1862, ve sbírce od roku 1894. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.02177.



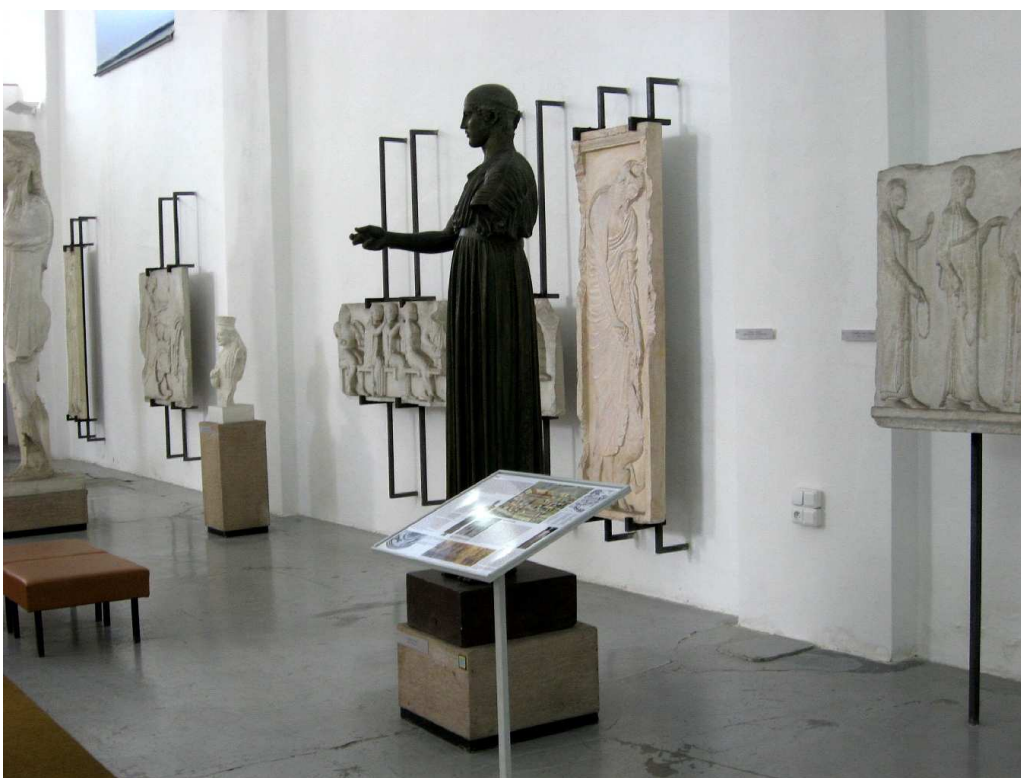
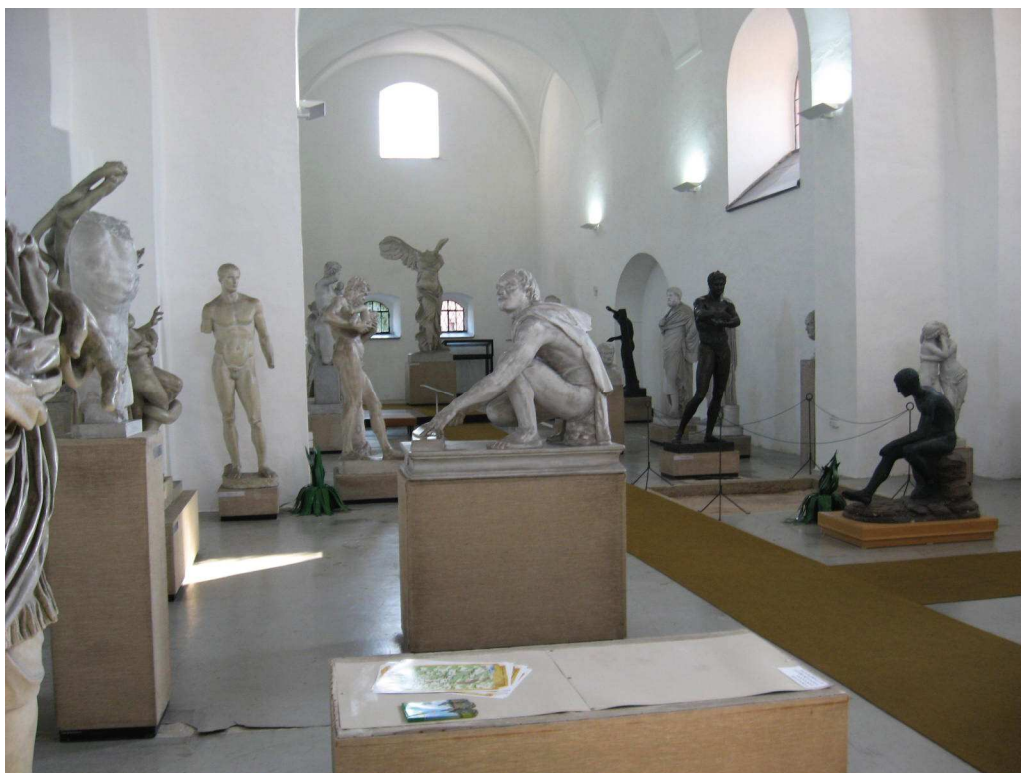
33. Portál Saint-Jean, katedrála Notre-Dame, Rouen, 1240.



34. Kladení do hrobu, klášterní kostel Saint-Pierre, Solesmes, sádrový odlitek, Édouard Pouzadoux, 1875, ve sbírce od roku 1893, dokončeno roku 2005. Muzeum francouzských památek, inv. č. MOU.02148.



35. Kladení do hrobu, klášterní kostel Saint-Pierre, Solesmes, dílna Michela Colombe, 1430 – 1512.



36. Galerie antického umění v Hostinném.



37. Lapidárium Národního muzea v Praze.

15. Summary

This thesis aims at presenting the Museum of French Monuments in its history, concepts and analogies that can be found on the Czech territory. The example of French museum is observing from the point of view how the theory of heritage protection in the 19th century is dealing with the issue of museological practice.

In the introduction we can find the current research, which deals with the French Museum of Art. Certain problem could be seen in the fact that the professional literature is mainly French; it means that publications are influenced by the nationalism.

This thesis in its introduction describes the Museum of French Monuments in itself. But a closer attention is focused on the gallery of plaster casts, which presents a base of the museum and today it's the main pillars of the collections.

The next chapters are trying to offer a complete history of the museum, sorted chronologically in the period characterized by major figures in the directory of the institution.

A separate chapter also discusses the role of Viollet-le-Duc in shaping the form of the museum and trying to understand whether he approached as a representative of the purist school or as a theoretician of art history.

Last chapter probes the Czech analogy of the French institutions representing four examples in which we can find some similarities. However, the issue of Czech museums of plaster casts deserves a deeper exploration, which today is completely missing.

16. Anotace

Jméno a příjmení:	Alexandra Homová
Katedra:	Dějin výtvarných umění
Vedoucí práce:	PhDr. Marek Perůtka
Rok obhajoby:	2011

Název práce:	Musée des monuments français – Muzeum francouzských památek
Název v angličtině:	Musée des monuments français – The Museum of French Monuments
Anotace práce:	Práce se zaměřuje na Muzeum francouzských památek v Paříži a jeho analogie v České republice. Muzeum sleduje z hlediska historického, muzeologického a památkové péče. Důraz je kladen na koncepci muzea, která odráží myšlenkové proudy na poli památkové péče 19. století.
Klíčová slova:	Muzeum, odlitky, památková péče, Eugène Viollet-le-Duc
Anotace v angličtině:	This thesis is focused on the museum of French Monuments in Paris and its analogy in the Czech Republic. The museum is presented from the historical point of view, museological and the protection of the monuments. The accent is focused on the conception of the museum, which reflects the way of the protection of the monuments in the 19 th century.
Klíčová slova v angličtině:	Museum, plaster casts, protection of the monuments, Eugène Viollet-le-Duc
Přílohy vázané v práci:	Seznam vyobrazení, obrazová dokumentace.
Rozsah práce:	104 stran
Jazyk práce:	čeština

11. Poznámky

¹ Louis Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français*, Paris 1887.

² Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée appartenant aux divers centres d'art et aux diverse époques*. (1. rapport), Paris 1879.

Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée*. (2. rapport), Paris.

³ Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Paris 1863.
Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris.

⁴ Marius Vachon, Le musée de la sculpture comparée au Trocadéro, *Gazette des Beaux-Arts* XXI, 1880, č. 271, 1. 1., s. 87 – 90.

Louis Gonse, Le musée des moulages au Trocadéro, *Gazette des Beaux-Arts* XXVI, 1882, č. 301, 1. 7., s. 60 – 72.

⁵ Louis Courajod – Paul Frantz – Julien Marceau, *Musée de sculpture comparée (moulages). Palais du Trocadéro: catalogue raisonné publié sous les auspices de la Commission des monuments historiques*, Paris 1892.

⁶ Camille Enlart – Jules Roussel (ed.), *Catalogue général du Musée de Sculpture comparée au Palais du Trocadéro (Moulages)*, Paris 1910.

⁷ Du Patrimoine (ed.), *Le Musée de sculpture comparée: naissance de l'histoire de l'art moderne*. Paris 2001.

⁸ Nicolas Chaudun, *Le Musée des monuments français. Cité de l'architecture et du patrimoine*, Paris 2007.

⁹ Rune Frederiksen – Eckart Marchand (ed.), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin 2010.

¹⁰ Dana Stehlíková, More Valuable than Originals? The Plaster Cest Collection in the Nation Museum of Prague (1818 – 2008): its

history and predecessors, in: viz Frederiksen (pozn. 9), s. 519 – 537.

¹¹ Jana Kybalová, *Národní museum Lapidarium*, Praha 1954.

¹² Vladimír Denkstein – Zoroslava Drobná – Jana Kybalová, *Lapidarium Národního musea : Sbírka architektonického sochařství IX. až XIX. Století*, Praha 1958.

¹³ Galerie antického umění Hostinné, Katalog odlitků antické plastiky ze sbírek Univerzity Karlovy, Praha 1978.

¹⁴ Data v závorkách představují životní data, případně období vlády zmíněných panovníků.

¹⁵ Mezinárodní konference na téma Plaster casts: making, collecting and displaying from classical antiquity to the present, Oxford University, 23. – 27. 9. 2007.

¹⁶ Rune Frederiksen, Plaster Casts in Antiquity, in: Frederiksen (pozn. 9), s. 13 – 33.

¹⁷ Ibidem, s. 15.

¹⁸ Christa von Landwehr, *Die antiken Gipsabgüsse aus Vaise: griechische Bronzestatuen in Abgüssen römischer Zeit*, Berlin 1985.

¹⁹ Viz Frederiksen (pozn. 9), s. 20.

²⁰ Ibidem, s. 20.

²¹ Ibidem, s. 21.

²² Ibidem, s. 24.

²³ Ibidem, s. 24.

²⁴ Eckart Marchand, Plaster and Plaster Casts in Renaissance Italy, in: viz Frederiksen (pozn. 9), s. 49 – 80.

²⁵ Victor Gay, *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris 1928, s. 149.

²⁶ Sylvia Pressouyre, Les fontes de Primatice à Fontainebleau, in: *Bulletin monumental*, 127, 1969, s. 223 – 239.

²⁷ Cité de l'architecture et du patrimoine, in: *Connaissance des arts*, Paris 2007, s. 20.

-
- ²⁸ Viz Frederiksen (pozn. 9), s. 503.
- ²⁹ Viz Courajod (pozn. 1).
- ³⁰ Viz (pozn. 27), s. 20.
- ³¹ Viz Frederiksen (pozn. 9), s. 504.
- ³² Ibidem, s. 505.
- ³³ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 20.
- ³⁴ Viz (pozn. 27), s. 20.
- ³⁵ L. Chamson-Mazauric, *L'inventaire du Musée Napoleon au Louvre*, Paris 1959.
- ³⁶ Viollet-le-Duc, Raport 1, (pozn. 2).
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ Ibidem.
- ³⁹ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 58.
- ⁴⁰ Viollet-le-Duc, Raport 2, (pozn. 2).
- ⁴¹ Viollet-le-Duc, Raport 1, (pozn. 2).
- ⁴² Viz Chaudun (pozn. 8), s. 22.
- ⁴³ Viz Vachon (pozn. 4), s. 87 – 90.
- ⁴⁴ Viz Gonse (pozn. 4), s.60 – 72.
- ⁴⁵ Gabriel Davidoud, architecte (1824 – 1881), *Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris*, Paris 1981.
- ⁴⁶ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 59.
- ⁴⁷ La sous-commission
- ⁴⁸ Commission des monuments historiques
- ⁴⁹ Tzv. Comité des édifices diocésains.
- ⁵⁰ Violle-le-Duc, Dictionnaire raisonné (pozn. 3).
- ⁵¹ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 44.
- ⁵² Léon Pressouyre (ed.), *Viollet-le-Duc et la sculpture* (kat. výst.), Paris 1980, s. 144 – 149.
- ⁵³ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 68.
- ⁵⁴ Ibidem, s. 68.
- ⁵⁵ Ibidem, s. 69.
- ⁵⁶ Viz (pozn. 7), s. 27 – 28.
- ⁵⁷ Viollet-le-Duc, Raport 1, Raport 2 (pozn. 2).

⁵⁸ Nous étions en cette matière fort en retard sur nos voisins. Nous pouvons regagner le terrain perdu, viz Gonse (pozn. 4), s. 65.

⁵⁹ Jules Etienne Joseph Quicherat, (1814-1882), francouzský historik a archeolog.

⁶⁰ Ferdinand Charles Léon de Lasteyrie du Saillant (1810 – 1879), francouzský historik a politik.

⁶¹ Termín, který použil Lasteyrie spolu s Jean Hubert.

⁶² Viz Chaudun (pozn. 8), s. 72.

⁶³ Ibidem, s. 73.

⁶⁴ Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume, ředitel Musée de Sculpture comparée v letech 1885 – 1892, kdy umírá.

⁶⁵ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 74.

⁶⁶ Viz (pozn. 7), s. 47.

⁶⁷ Centre national du patrimoine

⁶⁸ Viollet-le-Duc, Raport 1 (pozn. 2).

⁶⁹ Germain Bazin, Viollet-le-Duc et la Science de l'Art, in: *Actes du Colloque international Viollet Le Duc*, Paris 1980, s. 127-130.

⁷⁰ Commission des monuments historiques

⁷¹ Viollet-le-Duc, Raport 1 (pozn. 2), s. 3.

⁷² Ibidem, s. 5.

⁷³ Viollet-le-Duc, Raport 2 (pozn. 2).

⁷⁴ Viz Bazin (pozn. 69), s. 129.

⁷⁵ Viollet-le-Duc, Raport 2 (pozn. 2), s. 1 – 19.

⁷⁶ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 74.

⁷⁷ Jednalo se o demonstraci stejných principů, které uvádí Winckelmann ve svém díle: Johan Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku – Stati*, Praha 1986. Zde uvádí univerzální myšlenku vývojového rytmu, a sice zrod – zrání – rozkvět – úpadek. Jde v zásadě o princip, který v obměněné podobě uplatnil také například Vasari, který jej aplikoval na období renesance: trecento – dětství, quattrocento – jinošství, cinquecento, jako rozkvět a vrchol, po kterém následoval úpadek. Celá metoda je tak metaforou na vývoj lidského života, tj. dětství – dospělost –

stáří. Johan Joachim Winckelmann, *Dějiny umění starověku – Stati*, Praha 1986, s. 35.

⁷⁸ Výstava „Exposition rétrospective de l’art français“, Paris 1889, Palais Trocadéro.

⁷⁹ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 76. Záznam z debaty ze dne 9. 10. 1887, archiv Musée des Monuments français.

⁸⁰ Ibidem, s. 76.

⁸¹ Ibidem, s. 77.

⁸² Ibidem, s. 79.

⁸³ Viz (pozn. 7), s. 28.

⁸⁴ Ibidem, s. 28.

⁸⁵ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 97.

⁸⁶ Musée des Monuments français, dossier documentaire sur le musée de Sculpture comparée, *L'Écho de Paris*, 30. 8. 1908.

⁸⁷ Viz (pozn. 7), s. 29.

⁸⁸ Paul Deschamps, *Bulletin des amis du Louvre*, Paris 1939.

⁸⁹ Viz Chaudun (pozn. 8), s. 97.

⁹⁰ Paul Deschamps, *Congrès archéologique de France*, Paris 1934.

⁹¹ Viz (pozn. 7), s. 30.

⁹² Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonne* (pozn. 3).

⁹³ „*Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état komplet qui peut jamais existé à un momment donné.*“ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonne* (pozn. 3), sv. 8, s. 14.

⁹⁴ Ibidem, s. 18 – 20.

⁹⁵ „... *chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non-seulement comme apparence, mais comme structure.*“ Ibidem, s. 23.

⁹⁶ Musée de Sculpture Comparée

⁹⁷ Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonne* (pozn. 3), sv. 8, s. 25.

⁹⁸ Viz Frederiksen (pozn. 9), s. 510.

⁹⁹ Odile Welfelé, Moulage, mode d'emploi, in: *Connaissance des Arts*, Paris 2007, s. 30 – 31.

¹⁰⁰ Viz Denkstein (pozn. 12), s. 8.

¹⁰¹ Časopis Českého (Národního) musea, 1827, s. 122.

¹⁰² Archiv Národního Muzea, inv. č. 192, *Catalogue der ethnographischen Sammlung des vaterländischen Museums in Böhmen 1826 – 1841*.

¹⁰³ František Palacký, Čeho jest třeba Českému Museu, *Spisy drobné III*, Praha 1903, s. 291.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 294.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 316.

¹⁰⁶ Viz Denkstein (pozn. 12), s. 11.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 11.

¹⁰⁸ V. Křížek, Archeologické sbírky Musea království Českého, *Památky archeologické I*, Praha 1855, s. 329.

Jan Hlavatý, Archeologické sbírky Musea království Českého, *Památky archeologické II*, Praha 1857, s. 185.

¹⁰⁹ Bohumil Matějka, Historické oddělení na výstavě architektury a inženýrství v Praze 1898 a zřízení musea technického. *Zprávy spolku archeologického a inženýrského v království Českém XXXII*, 1898, s. 105.

¹¹⁰ Viz Denkstein (pozn. 12), s. 15.

¹¹¹ Ibidem, s. 26.

¹¹² Ibidem, s. 27.

¹¹³ Galerie antického umění poskytla následující materiály: dějiny sbírky, dějiny budovy.

¹¹⁴ Viz (pozn. 13).

¹¹⁵ Podle údajů poskytnutých galerií v Hostinném, dostala Stolica pro klasickou archeologii přes 2500 zlatých od ministerstva školství.